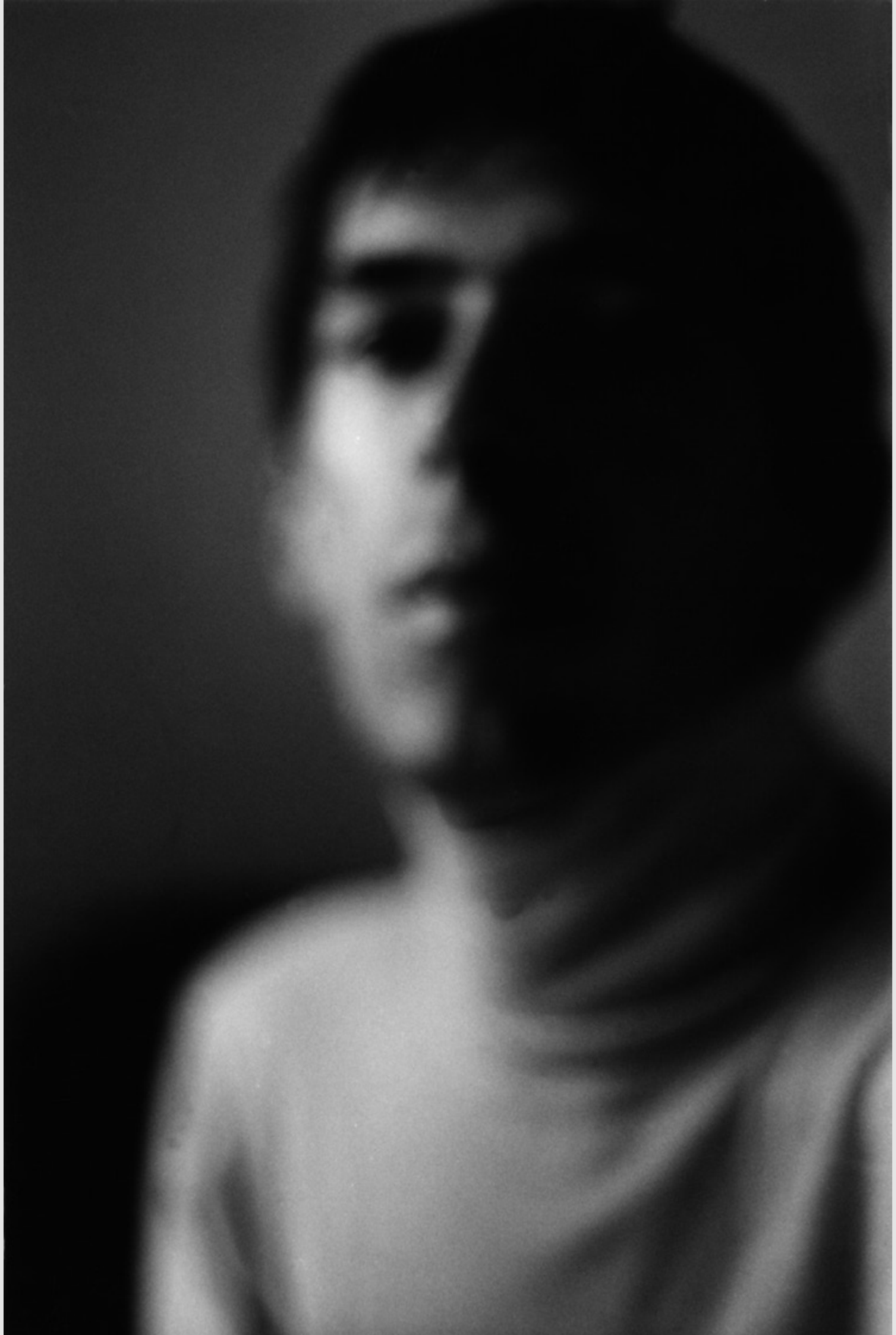
Jean-Claude Bélégou

Écrits sur la photographie

www.belegou.org



JEAN-CLAUDE BELEGOU

SUR LA PHOTOGRAPHIE

(textes publiés)

photographies et textes © Jean-Claude Bélégou

www.belegou.org

EMPREINTES/TRACES.

Empreintes et Traces : vestiges de lumière sur la surface sensible, marques d'une rencontre, d'une confrontation au réel, qui impliquent des correspondances.

Les photographies nous saisissent d'emblée par ce qu'elles expriment de mélancolique, et ceci au travers d'un maniement extrêmement élaboré et mesuré de cette technique d'images. Il n'importe pas tant en effet de considérer cette particularité comme ce qui serait l'émanation d'une attitude psychique que comme la volonté délibérée et réfléchie d'insister sur une des spécificités essentielles de la photographie : image fixe, plane et délimitée, interprétation partiale d'une réalité avec laquelle il y a eu effectivement à voir, elle ne peut qu'opérer une sorte de momification de ce qu'elle donne à regarder, de ce à quoi elle donne valeur.

Figures solennelles, hiératiques, ces photographies comprennent en permanence quelque chose de construit, de posé, voire d'ostensiblement artificiel et figé. Elles s'offrent comme le symbole ambigu d'une présence devenue absence en même temps que d'une présence en proie à l'inaccessibilité où tout reste distant, absent. Ainsi, qu'il s'agisse de portrait (principalement de femmes) ou de photographies d'objets ou de lieux, nous y avons toujours affaire à une «mise en image» qui ne cherche nullement à procurer l'illusion de l'existence effective de ce qui est présenté, mais à exprimer l'extinction de vie qui s'est jouée dans la photographie, laquelle est par définition empreinte de ce qui n'est plus - voire n'a jamais été - point ultime d'un vide.

Nous sommes à l'opposé de la photographie dite «sur le vif» qui trop souvent cherche à dissimuler ce qu'elle contient d'arbitraire et de conventionnel jusqu'à passer pour fidèle, objective et - *summum* - naturelle et vivante. Nous sommes aussi au point de confrontation à l'idéologie en ce que cette dernière vise toujours à ce que l'on croit naturel ce qui est fonctionnement social. Nous sommes dans la trahison explicitée, la subjectivité avouée, le parti pris d'une unité entre le matériau (la photographie) et ce qu'il sert à désigner.

Images produites en relation à une interrogation sur la nature de la photographie et les démarches qui y sont à l'oeuvre, elles sont également l'aboutissement d'une mise en cause des rapports, habituels de domination qui se nouent entre photographe et photographié(e). Ces rapports, les types sociaux qui s'y prolongent, trouvent leur pire expression dans l'assujettissement complet du photographié et sa transformation en un objet que l'on modèle. Cette critique conduit à penser ces portraits comme le moment d'une élaboration commune de l'image à produire, comme le lieu d'une rencontre confrontant deux volontés et désirs, évitant alors, sur l'image, la chosification inhérente à la pratique courante.

Pour autant, on conçoit aisément que ces rencontres entre photographe et photographié ne sont pas le fruit du hasard et son travail comprend une incontestable unité dans laquelle une dimension profondément humaniste rejoint une hésitation continuelle sur l'être de ce qu'elles livrent au regard.

Mais si le travail est montré dans ces expositions comme un cheminement qui nous mène des portraits jusqu'aux photographies où la reconnaissance devient dérisoire (photographies de reflets ; images d'une mouvances dont la vivacité dissout la forme ; visions parcellaires dans lesquelles se donnent à reconstituer un manque etc..) il ne s'agit point d'une leçon ou d'une démonstration. Chaque image est à regarder par sa séduction jusqu'au moment paradoxal où on se laisse prendre à son piège, à l'illusion même - à ce qu'elle renferme d'intimité, ouvre au fantasme, à l'imaginaire, et ses tirages, résultats d'un maniement

particulier du Noir et Blanc qui joue sur le contraste et la luminosité de ce support, expriment un univers à l'ambiance intense et tendue.

Ces textes qui jalonnent les expositions sont eux-mêmes plus allusifs que didactiques. Ils sont à lire comme une autre trace, comme le plaisir de l'écriture lui-même.

Texte paru pour les expositions Empreintes & Traces en Juillet 1980 Harfleur

Traces, photographies qui présentent, par-delà le désir d'une image claire du passé, quelque chose qui les apparente au dérisoire. Il s'agit de vestiges ou de marques davantage que d'une impression gardée entière et intacte. Ces traces que laisse un passage de lumière sur la surface sensible renvoient constamment à une inaccessibilité, à une altération : ce qu'il reste d'une rencontre avec le réel demeure incertain, bouleversé, doublement absent.

Ainsi ces photographies de reflets, images d'une image, où se jouent l'enchevêtrement et la condensation des plans, l'inversion du miroir, l'au-delà et l'au devant des vitrages, où tout figure en mirage, en allusion. Traces encore ces marques d'une mouvance dont la vivacité dissout la forme, ces séries de photographies oscillant entre latence et révélation, ces visions morcellaires dans lesquelles se donne à reconstituer un manque.

Nous sommes en ce lieu où la photographie refuse de satisfaire à l'exigence sociale, se dérobe à remplir le rôle qui lui fut assigné au dix-neuvième siècle : rôle de précision, de clarté, de lisibilité, de mémoire fidèle, voire d'objectivité. Nous sommes sur le chemin des empreintes impossibles, de l'impossibilité même de l'appréhension, de ce que l'image offre à voir. Nous sommes sur le chemin des perturbations, images aussi troubles que le souvenir le devient et appelle à le devenir, qu'il y a désir de le troubler, le dissoudre, d'atteindre l'oubli.

Texte paru pour l'exposition Traces en Octobre 1980 Harfleur

Nous n’avons plus à voir que des portraits «avant décès»

La photographie *post-mortem* du dix-neuvième siècle

est passée de mode, de coutume, de besoin social.

Perte de l’équivalence du masque

- lui aussi perdu -

Cependant

Le hasard résiduel dans le processus historique

l’empreinte d’une rencontre - toujours compromettante

toujours compromise.

(Pourquoi tant s’acharner à penser la question de la mort ainsi que le font les textes actuels sur la photographie?)

«Le cinéma c’est la vie»

La photographie c’est la m...

Texte accroché dans les expositions Empreintes & Traces en Octobre 1980 Harfleur.

Rayer le mot «objectif» de notre nomenclature
Seulement une certaine optique
Une obscurité sûre
camera *obscura*.
C'est dans le noir, - nuit artificielle -
que l'image se fait jour
Jeu des contraires. Flux et reflux de lumière
Nouvelle chouette de Minerve au Crépuscule.
Et cette image manifeste forme et déforme
dévoile et masque à tout jamais la réalité de l'image
latente
Celle qui, être et néant,
modification de la matière invisible encore,
empreinte imperceptible, insensible
n'est pas même une image.
TOUT est à retrouver par delà la falsification :
Révéler - Trahir.

Texte accroché dans les expositions Empreintes & Traces en Octobre 1980 Harfleur.

Dénier à l'instantané son droit :
Que vous n'ayez l'illusion que ça vit
devant vous.
Seule existence : celle de la photographie.
Refuser l'anecdotique
(Reflux de la vie)
Juste de la matière, papier, métal :
l'alluvion d'un apparaître
ARTIFICE
Mouvement posé - fixe - ou suspendu
présence toujours hésitante
que l'image de leur regard
vous regarde, ne vous regarde pas.
Mais l'on sait que toujours
elles savaient
Que l'image était avenir
Que l'image est fin.

Texte accroché dans les expositions Empreintes & Traces en Octobre 1980 Harfleur.

Signes
Totalité à lire, déchiffrer, interpréter
Ne pas prêter à l'air d'évidence de l'image photographique
ne plus se laisser prendre à son piège :
ce pourquoi elle se donne - froide, lisse, claire
Faire sombre
Dépouiller de vie
(La photographie n'est-elle pas encore une dépouille?)
Faire aux frontières de la reconnaissance
Aux confins de la perte
- du noir -.
Que jamais l'image ne se laisse oublier
Qu'elle ne sauve de rien
Que vous ne croyiez plus en la photographie
Ne plus croire
Seulement l'affront
Juste provoquer cela.

Texte accroché dans les expositions Empreintes & Traces en Octobre 1980 Harfleur.

(Forme résolument moderne, la photographie comprend
en elle cette vérité : conscience à travers les autres,
le Monde
au-dehors de ce qui est soi, du cogito, de la solitude
de l'atelier - *l'ex-nihilo* des peintres.
Conscience issue de la rencontre, la confrontation
au réel ;
et le retour en soi : l'empreinte, la trace,
l'image)
Vous photographier
vous compromettre avec moi
La photographie est redoutable :
On peut vous y reconnaître
Il y a fort à penser que vous avez été là.
Et l'illusion veut encore que vous croyiez que je vous vois
quand je ne vois que l'image
Photographe : archéologue qui fabrique ses propres vestiges
ses propres ruines.
Et vous dites : être en photo
Quand vous n'êtes déjà plus.
(Certains de vos discours veulent que le photographe
vive le plaisir du voir
car vous vouliez que sont attention soit fidèle,
qu'il vous sauve de votre abîme et vous garantisse neutralité)
Il passe son temps à déserter
Et toujours, vous serez, nous serons
TRAHIS
l'un par l'autre, l'autre par l'un
dans le résidu falsificateur
(et dissimulateur de cette falsification même)
la finalité de l'image
seule réalité.

Texte accroché dans les expositions Empreintes & Traces en Octobre 1980 Harfleur.

- C’est où?

- c’est sur une photo, du bromure d’argent noirci à la lumière

- c’est quoi?

- une pierre à l’oeil crevé et qui saigne

ou larmes jaillissantes

Et toujours :

- c’est où?

- sur une photo, des traces de lumière sur une photo

- c’est quoi?

- des traits qui convergent, se croisent, une perspective de fuite : alignement des briques du mur, lignes du trottoir, contour de l’affiche.

Obliques. C’est une plage sombre qui s’étend à gauche, floue, sortant du cadre.

Inlassablement :

- c’est où?

- c’est une feuille de papier blanc couché de gélatine imprégnée du métal argentique noirci à la clarté, mouillée d’une solution alcaline.

- c’est quoi?

- trois droites qui coupent la surface, une surface sombre, les deux autres claires.

Il y a une quatrième ligne estompée. Toutes au même point se rejoignent. Des reflets des reflets surtout.

Et toujours

- C’est où? C’est quoi?

- chemin vers la clairière, fleuves dans le lac, trait non tangentiel à un cercle, s’y jetant... le sentiment

- c’est quoi?

- de la lumière qui se ballade, brillances, quelque chose qui pend

Seule pourra vous sauver une photographie où il n’y ait plus rien à reconnaître que la photographie.

Texte accroché dans les expositions Empreintes & Traces en Octobre 1980 Harfleur.

Correspondances :

nos rencontres non inéluctables

mais non fortuites pour autant.

Confrontation de nos vouloirs

Dialectiques de nos désirs

(nos visées)

d’où émerge l’image

Image de toi

Image de moi

Double absence en cela encore :

Il n’y a plus que l’impression de ta présence

et je ne suis pas «sur» la photo

(mais on ne se dissimule pas davantage

derrière l’appareil que devant

- ni moins d’ailleurs)

IMAGE D’ARTIFICE

pour laquelle tu as renvoyé la lumière

pour laquelle je l’ai accaparée, distordue..

Notre artifice

(non l’image de ce que tu serais)

qui soit sans objet ni sujet, ni modèle ni démiurge :

mais notre travail

juste notre travail.

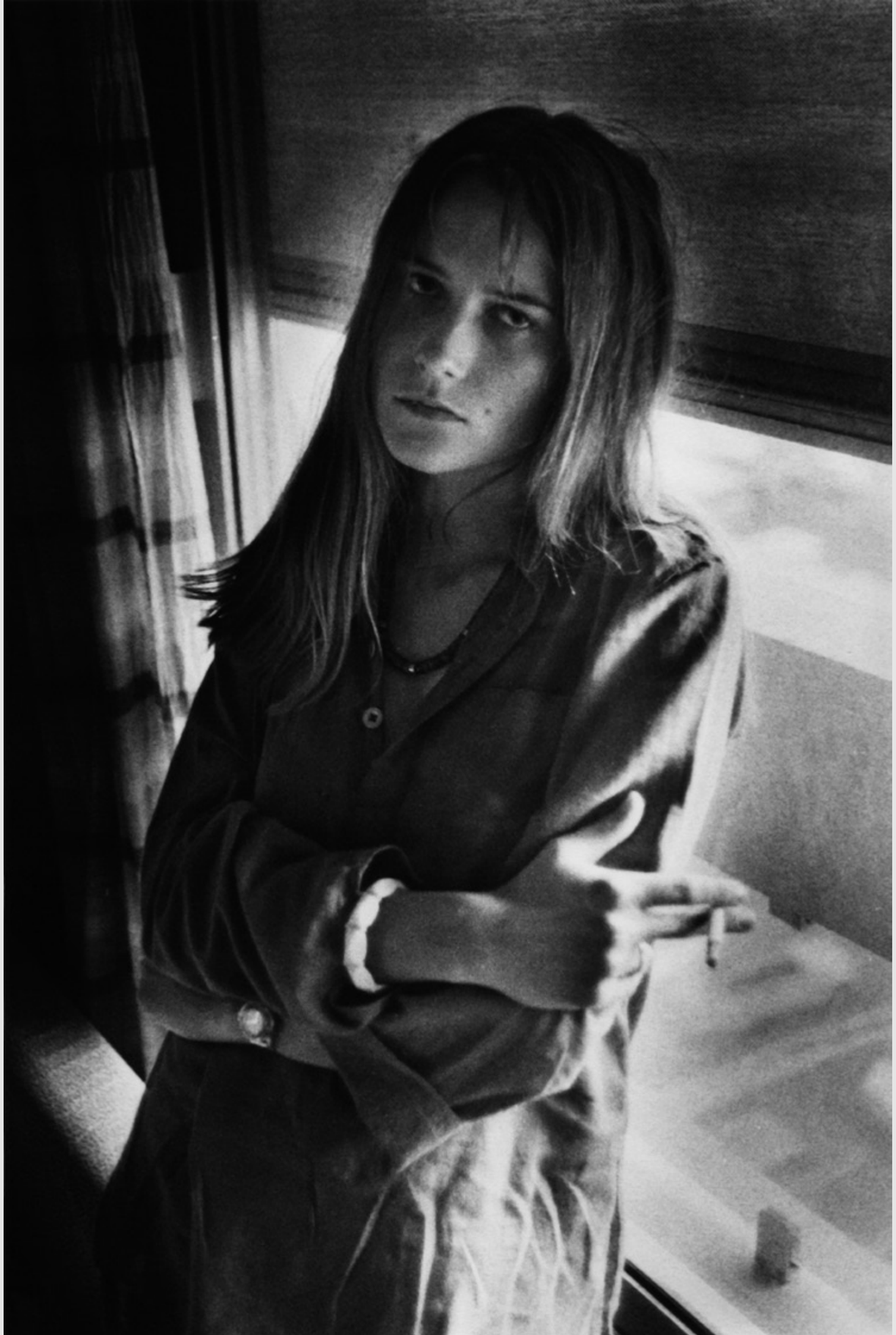
Texte accroché dans les expositions Empreintes & Traces en Octobre 1980 Harfleur.

Trahison
Mise en évidence de la position d'absence
dans ces photographies
dans la photographie
(Perspective archéologique : l'image est encore entière)
Miroir aux alouettes
telle est-elle.
Reflets d'un autre, d'un ailleurs qui ne parviennent pas
à prendre corps sur le plan
se rendre présents.
Surfaces peintes, émaillées, chromées, vitres :
étendues vides que seules viennent emplir les reflets.
Les reflets d'absence.
Traces du décès en ces «LIEUX»
Fausse indifférence. Capture du vide
Image en négatif.
Ne croyons plus que la photographie sauve de l'absence.

Texte accroché dans les expositions Empreintes & Traces en Octobre 1980 Harfleur.

La coïncidence parfaite
toujours troublante
Au temps unique
Temps de la photographie même
Où l'image est image
de son origine
Moment de l'unité, de la réconciliation
Retrouvailles
En un même temps
double degré de l'éloignement
dans cette image
de l'image.
Le miroir.

Texte accroché dans les expositions Empreintes & Traces en Octobre 1980 Harfleur.



PHOTOGRAPHIE, REIFICATION DES RAPPORTS SOCIAUX ET IDEOLOGIE.

De façon globalisante, nous désignerons sous le terme photographie toute production d'image fixe dont le moyen de base est la technique photographique, c'est-à-dire l'enregistrement sur une surface sensible des différences d'éclairement que viennent produire sur cette surface (films, papiers ou autres supports) des rayons incidents ou réfléchis. La production d'image par cette méthode peut constituer le produit final ou être son élément essentiel : simple épreuve, photomontage, photographie coloriée, solarisée, déchirée, voilée, effacée, etc. Et il n'y a pas de limitation à l'emploi de cette technique. Le plus souvent, mais cela n'est pas nécessaire, ce mode de production inclut la médiation d'une chambre noire avec son optique (improprement dénommée objectif). Mais cette médiation n'est qu'une des possibilités offertes par le médium.

Cette définition n'est pas neutre (on sait que les prémisses conditionnent le résultat de l'étude) au sens où elle refuse toute considération sur une prétendue <<pureté photographique>> qui exclurait autant certains usages du médium, que certains mixages. Elle indique encore que l'outil <<caméra obscura>> n'est qu'un des outils possibles, même s'il est, au moins à un stade de la fabrication d'images, dominant.

Le mode de l'instantané.

D'une manière particulièrement saisissable, et bien autrement que dans le maniement d'autres moyens d'expression - c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas d'une simple variation d'ordre quantitatif mais d'une différence qualitative - la photographie prête à suivre la <<pente naturelle>> de l'idéologie dominante. Par pente naturelle nous voulons bien entendu désigner la façon dont l'idéologie dominante domine toute pratique a-critique, spontanée, et ce par un processus alors irrésistible comme le ferait une force d'attraction. Mais il ne s'agit donc que d'une métaphore.

Ceci tient à ce que l'acte photographique peut demeurer un acte totalement irréfléchi, ou plus exactement, a-réfléchi. Ceci est vrai pour les millions d'amateurs qui usent de la photographie dans le domaine de leur vie privée (c'est-à-dire là où se nouent des rapports d'individu à individu dans une sphère qui elle est toujours sociale : famille, groupe d'amis, etc.) mais non seulement pour eux.

Cela est également vrai de l'usage professionnel de la photographie, ou de sa pratique acharnée (dans les clubs photographiques notamment) l'apprentissage au sein de ces derniers n'ayant consisté qu'à acquérir des normes (techniques, esthétiques) d'ordre pragmatique.

L'acte photographique, pour n'être en vérité ni choix ni acte neutres, peut rester totalement inconscient, et le demeure dans la majorité des cas, à la suite de la décision ou de la mise en condition qui l'a engendré. Nous pouvons en effet à cet égard considérer que cet acte est la suite directe d'une mise en condition sociale stricte : la présence en tel lieu, en telle situation appelle, provoque la photographie : monument, cérémonie, etc.

Le savoir photographique, en ce sens, correspond exactement au savoir d'un automobiliste, ou d'une ménagère pour ses robots, et la photographie est contemporaine de ce nouveau type de rapport à la réalité qui est l'acquisition, l'assimilation d'un mode d'emploi, et la photographie la simple mise en application, en oeuvre, de ce mode d'emploi.

La banalité, c'est-à-dire la répétition des caractéristiques, des valeurs, dans les épreuves d'amateurs, comme l'indifférenciation de nombre de clichés professionnels, est là pour souligner d'une part ce caractère de mise en oeuvre a-réfléchie, d'autre part corrélativement du rôle fondamental des

déterminations sociales dans cet acte. En dernière analyse cette part est celle de l'idéologie, d'un vécu spécifique de l'idéologie dans lequel il n'est plus même question d'une articulation entre conscience vraie et conscience fausse, mais d'un fonctionnement inconscient. C'est-à-dire que l'idéologie recouvre cette forme souveraine : celle de l'impensé, du naturel.

On peut mieux comprendre cette spécificité et ses déterminations en considérant ce qu'est le temps photographique. Celui-ci est, dans le cas dominant qui est celui de l'utilisation de l'appareil photographique, celui de l'instantané. On désignera par là non seulement une réalité physique, car il y a toujours instantané lorsque nous photographions <<en pose>>, mais une réalité d'ordre social, qualitatif, qui renvoie à une nouvelle maîtrise des énergies et un nouveau mode de production, à une nouvelle façon d'agir et de se comporter.

La résistance du matériau.

Bien évidemment on notera qu'il s'agit au sein de ce mode de l'instantané d'une toute autre façon qu'a l'idéologie de jouer dans la photographie que dans le cinéma, et il faudrait également longuement nous expliquer sur les façons dont on peut moduler ce temps du photographique dans les différentes pratiques de la photographie (que l'on compare August Sander à son contemporain Erich Salomon, ou les portraits d'artistes de Nadar à ceux de Kertesz) mais nous avons là un élément constitutif de la photographie. Il en est un second, et ils ne sont pas étrangers l'un à l'autre, que nous dénommerons : problème de la résistance du matériau photographique (surface sensible, appareil, etc.) et qui nous permettra de cerner d'avantage ce qu'est la photographie par rapport à d'autres images fixes, celles du dessin et de la peinture, par rapport à d'autres modes d'expression comme la musique ou l'écriture.

Cette manière dont l'idéologie joue spécifiquement dans la photographie se situe en effet par rapport à une immédiateté, mais aussi dans le rapport de l'image photographique au réel, et encore dans l'introduction des automatismes.

Le peintre (fut-il <<du dimanche>> et ne fit-il que répéter un néo-impressionnisme affadi) le musicien, le sculpteur, l'écrivain, etc. même là où ils disent suivre leur inspiration n'ont jamais affaire à une production immédiate et se heurtent inlassablement à des difficultés d'ordre manuel, voire corporel (habileté, force, dextérité) qui, à tous moments, les interpellent et demandent leur réflexion. La peinture est notamment un matériau qui offre beaucoup de résistance et à tous moments impose de délibérer sur des choix qui, même s'ils sont vécus sur un registre faux (par exemple problèmes esthétiques vécus comme techniques) sont un lieu privilégié du travail idéologique par lequel cette dernière s'élabore et se transforme, se pense. Une des sources essentielles de cette résistance est la virginité originelle de la toile qu'il s'agit de couvrir en une succession de touches tout comme les mots sont à ordonner les uns après les autres.

Or la technique photographique n'offre pas cette résistance parce que l'on a affaire à une captation de quelque chose qui existe indépendamment du photographe et de la surface sensible et parce qu'il y a un appareil. C'est-à-dire qu'en réalité, et historiquement c'est la découverte de la photographie, cette résistance du matériau (des molécules chimiques à réagir à la lumière par exemple, ou des rayons lumineux à converger sur un même plan) a été pensée préalablement à l'acte photographique au moment de la confection, de la fabrication de ce matériau. Par analogie on pourrait se référer au moment où on a commencé à fabriquer industriellement des peintures (huiles, gouaches, encres, etc.) car à partir de là un problème qui appartenait au peintre (trouver puis mêler les pigments et les liants) a été pris en charge et résolu en dehors de lui. Si on préfère ce qui était autrefois une résistance faisant problème pour le peintre est devenu un problème de techniciens que le peintre n'a plus à penser. Mais pour ce qui concerne le mode de production photographique, il ne s'agit plus seulement de l'affectation d'une phase du travail, mais de toutes les phases.

Avec l'appareil de prises de vues automatique, ou semi-automatique, dès l'introduction même d'appareils de mesure, le phénomène a pris encore davantage d'ampleur puisque cette résistance s'exprime simplement sous la forme d'une alternative dans la <<réponse>> de l'appareil photographique comme négation ou affirmation de la possibilité de déclencher dans le rapport des conditions ambiantes aux capacités techniques du matériel. Sauf dans ce cas d'une réponse négative, la résistance n'est pas du tout, ne serait-ce qu'éprouvée, par celui qui photographie.

On peut encore envisager ce problème de la résistance sous un autre aspect qui est celui des aptitudes manuelles et intellectuelles - sociales donc en dernière analyse. A ce niveau il est tout aussi aisé pour tout un chacun de photographier que de conduire une automobile. Il n'en est pas de même pour le dessin, l'écriture ou la musique.

Bien sûr ceci pourrait conduire à croire que la photographie (et cette idée est très répandue dans les milieux socioculturels) serait plus facile, plus <<démocratique>> que les autres modes d'expression. Ce qui est simplement accessible, ce n'est pourtant que le mode d'emploi, et la répétition impensée de l'idéologie. Cette idée est donc très dangereuse.

L'empreinte du réel.

S'il y a quelque part un rapport à trouver entre la pratique du portrait photographique et d'autres techniques d'expression, c'est bien avec celle du masque, et singulièrement du masque mortuaire. Comme lui la photographie est empreinte.

C'est là bien sûr quelque chose qu'elle partage avec son dérivé technique, mais non idéologique, le cinéma : <<le cinéma c'est la vie>>.

Si la toile du peintre comme la surface sensible du photographe sont primitivement vierges, sur la première l'image est produite par le travail du peintre (à l'aide d'un corps technique particulier, la technique ne tient pas davantage de place en photographie qu'en peinture, elle joue un rôle autre.) et on pourrait très bien imaginer de ce seul point de vue que l'image peinte soit produite dans le fond d'une caverne isolée, tandis que l'image photographique est en prise directe sur le réel ou plus précisément sur cette partie du réel qui est la lumière et ses phénomènes telle qu'elle se manifeste comme source ou se trouve réfléchie par des corps. Ainsi il fait problème de se déjouer du réel, alors que le problème du peintre a été longtemps (et reste d'ailleurs même s'il n'est plus assigné comme finalité) de se rapprocher, d'imiter par exemple, le réel.

Qu'il fasse question de se déjouer du réel revient en outre à ce qu'il fasse question de se déjouer de l'idéologie, puisque ce qui apparaît n'est pas ce qui est.

On voit là que les caractères du matériau, leurs résistances spécifiques, jouent contradictoirement dans le cas de la peinture et dans celui de la photographie, et que justement ce qui fait problème pour le denier c'est de s'éloigner de l'analogon du réel. Ou encore que c'est en sens inverse qu'opère la résistance du matériau.

L'impression d'actualité.

Nous pouvons maintenant reprendre en compte l'analyse de l'objectivité car nous sommes en mesure de comprendre comment dans la photographie un effet d'idéologie (l'illusion d'objectivité) est lui-même le support privilégié de transmission de l'idéologie en même temps qu'il en est un produit. C'est-à-dire comment l'idéologie peut fonctionner comme un cercle, capable de revêtir la forme de la tautologie.

Notre base renvoie donc à cette idée que l'idéologie en même temps qu'elle masque la réalité, masque sa propre nature, ce qui est la condition indispensable de son efficacité bien entendu, et à partir de là nous devons constater qu'aucune image (fixe) ne masque mieux sa nature que l'image photographique.

Cette impression que nous éprouvons par rapport à toute photographie, *a fortiori* bien sûr quand la photographie est utilisée sur un mode naturaliste ou réaliste, nous l'appellerons impression d'actualité. Par cette expression nous résumons non seulement ce fait que la photographie brouille les cartes du temps, le rapport du présent au passé de l'instantané à la durée, de l'absence à la présence, mais encore qu'elle nous donne l'impression que ce que nous voyions est effectif.

Le terme anglais <<actual>> exprime au mieux cet ensemble de traits puisqu'il signifie en premier lieu actuel, véritable, positif, concret, et il est indéniable que la photographie est dès son origine un mode d'expression positiviste par excellence.

Cette impression est spécifique parce quelle n'est pas non plus une impression de réalité comme on écrit souvent à propos du cinéma. En effet, la photographie, image fixe et matériellement incarnée sur un support dont on ne peut l'abstraire (à moins de la projeter) résiste à cette impression de vivre quelque chose. On peut avoir peur en regardant un film, alors que l'image photographique sera ressentie comme inquiétante.

On sait que cette impression est directement liée à l'héritage du code perspectif renaissant (Vasari, Vinci) à cette vision cyclopéenne caractérisant le Quattrocento mais en rester à cette continuité ne nous permet pas de saisir en quoi l'image photographique obtient un crédit supplémentaire.

Le fétichisme de l'appareil et de la machine.

De l'apparence réifiée des rapports sociaux, par lesquels les rapports sociaux apparaissent comme un rapport entre choses où se jouerait un fatalisme naturel, s'ensuit en ce qui nous occupe que le caractère social et idéologique de la pratique photographique est masqué par ce que nous appellerons <<fétichisme de l'appareil>> tout comme l'argent masque les causes sociales de la misère généralisée.

Avec la révolution industrielle, sur le terrain de laquelle la photographie a été <<inventée>>, la machine prend de plus en plus de place dans la vie des hommes, et apparaît dès lors contradictoirement comme la cause de la nouvelle forme d'aliénation, et comme la rédemptrice universelle. De même nous assistons aujourd'hui à une nouvelle forme de ce fétichisme prenant pour objet informatique et cybernétique au travers de la croyance naïve selon laquelle ces machines pourraient remplacer l'intelligence et la conscience humaines. La machine pourrait tout, elle est le nouvel objet de glorification en même temps qu'elle est tenue responsable du chômage ou des conditions de travail ; au dix-neuvième siècle lors des premières insurrections ouvrières, on détruit les machines.

A ce niveau de fonctionnement de l'idéologie, tout comme l'ouvrier apparaît comme un simple appendice de la machine, le photographe va être vu comme le manipulateur <<dénué d'âme>> de l'appareil. dans cette conception de la photographie, le rôle du photographe se bornerait à déclencher une mécanique infaillible, et la subjectivité de l'homme n'est pas prise en compte. Mais ce n'est pas seulement sous cet aspect de l'évacuation du rôle de celui qui manie l'appareil que l'idéologie va trouver sa base objective, mais également dans une foi sans limite dans les capacités de ce dernier, de la science et de la technique.

Enfin l'idéologie opère en occultant la source effective de cette nouvelle technique, c'est-à-dire encore l'homme,- les rapports sociaux nouveaux qui se sont noués engendrent le besoin d'une nouvelle technique d'image, et on produit un certain type d'appareil (d'ailleurs hérité des rapports de classe de la renaissance) conforme à la vision du monde de cette société.

L'idéologie scientiste et positiviste étaye ces croyances en terminant d'occulter l'idéologie qui non seulement accompagne la <<découverte>> et dicte certains de ses choix, mais aussi va régir son usage (le portrait surtout dans un premier temps) et va faire que la dévalorisation de l'acte photographique est immédiatement corrélative de la sur valorisation de ce qui est photographié.

Ceci, on l'aura compris, ne revient pas à dire que l'appareil photographique est en lui-même idéologique ou générateur d'idéologie mais que sa fabrication et son utilisation s'inscrivent de plain-pied dans les rapports sociaux et leur idéologie. Ce serait rester prisonnier de ce fétichisme que de considérer l'appareil comme idéologique en lui-même.

Fonction sociale de la photographie comme relève à la fonction de solennisation.

La production d'images (ou de musique, ou de textes) en général, et l'art en particulier, on toujours été l'enjeu d'intérêts sociaux et de visées idéologiques. Ainsi la majeure partie de la peinture occidentale a dans l'antiquité un rapport direct à la mythologie, dans les treize premiers siècles de la chrétienté est largement dominée par cette religion, avec la Renaissance et le nouvel humanisme va continuer à véhiculer les valeurs chrétiennes (et les conflits qui s'y opèrent) en même temps que commencer à exprimer les individualités et forces civiles (Portraits de Van Eyck ou Holbein par exemple) et voir grandir l'importance et l'idée même d'artiste. Nous pouvons regrouper ces différentes formes de rapports en les caractérisant comme <<fonction de solennisation>> jouant dans un premier temps par rapport à l'ordre divin, puis par rapport au nouvel ordre social vécu cette fois en tant que tel et non lus sous la coupole de l'idéologie religieuse. Cette solennisation s'effectue toujours en dernière instance par rapport à des valeurs qui sont celles de la classe dominante, avec les différenciations qui peuvent se produire dans ses différentes strates d'une part, dans l'histoire des rapports entre classes d'autre part.

La photographie, comme tout autre mode d'expression, est née d'un besoin social et a été assujettie à l'origine de façon très stricte aux fonctions sociales qui lui étaient par là même assignées. Bien sûr à chaque fois la solennisation revêt des aspects et des modalités différentes et la photographie ne va solenniser ni les mêmes choses ni de la même façon, que ne le faisait la peinture. En simplifiant les choses on pourrait même écrire que c'est justement pour solenniser autrement qu'elle a été inventée.

La fonction solennisatrice de la photographie ne se développe pas seulement à travers le portrait d'individus sociaux, mais aussi par la photographie de groupes dans les différents temps de la vie sociale et de ses institutions : photographie de classe, de communion, de mariage, de vacances, de famille... et même autrefois de groupes d'ouvriers, etc. C'est-à-dire de l'ordre social tels qu'il s'incarne dans la vie de tous, dans l'officiel comme dans la quotidienneté.

En cela la mise au point de la technique photographique, comme le montre d'ailleurs la convergence de diverses intuitions venue de plusieurs pays d'Europe, n'est pas une <<découverte>> spontanée ou hasardeuse, ni le fruit de l'<<auto développement de la science>>, mais est bien la synthèse soudaine de multiples recherches et expériences sont le catalyseur a été la demande sociale née de la révolution bourgeoise.

A preuve l'apparition dès le début du dix-neuvième siècle de procédés mécaniques comme le Physionotrace, ou optiques comme la Camera Lucida, ou manuels, comme la silhouette, permettant de produire des portraits de façon rapide et économique, ce qui est partiellement lié. La nouvelle classe en effet n'avait pas les moyens de la noblesse pour obtenir une image d'elle-même, pas la même disponibilité pour poser, et le mécénat était révolu avec l'Académie.

Mais cela va plus loin puisque la photographie comme nous l'avons déjà entrevu répondait de façon plus adéquate aux exigences de l'illusion d'une représentation objective et était liée aux nouvelles

valeurs en même temps qu'à la nouvelle structure économique : reproductibilité de l'image par le tirage mais aussi la facilité à faire des plaques d'imprimerie, d'industrialisation du procédé dans toutes ses phases.

Davantage encore, de créer rapidement une nouvelle esthétique et de nouveaux canons de représentation : le temps de l'allégorie (Nattier et ses portraits allégoriques au dix-septième siècle) est révolu et la mode est au réalisme et à l'action (Déjà les portraits peints de Napoléon par Ingres annonçaient ces nouvelles valeurs). On peut s'en tenir à une représentation fortement codifiée, mais ne faisant plus intervenir autre chose que le réel sensible : il n'y a plus d'anges à mettre en image! On ne solennise donc plus tant en apparat que dans l'action, ou l'apparence d'action, dans l'exercice social.

Enfin, à partir de 1885 les publications périodiques utilisent les photographies. Si la photographie est héritière de la fonction de solennisation, ce n'est donc pas seulement à travers la représentation d'hommes illustres, ou de ces temps forts évoqués plus haut, mais encore davantage, parce que son essor, lié à celui de l'imprimerie comme le fut sa <<découverte>> va permettre le développement de l'instantané (au sens technique du terme) et du photo journalisme. La photographie va alors constituer dans les médias le support imagé adéquat à la nouvelle idéologie et ses propres exigences. L'idéologie va se produire et se re-produire à travers ce qu'elle a tant investi.

La pratique commune critère de toute chose.

Cette idéologie va trouver ensuite avec le développement de la photographie d'amateur - développement allant au rythme de l'industrialisation de la photographie avec le célèbre épisode Kodak du <<We do the rest>> - un étayage original parce que, outre ce que nous avons déjà mentionné, cette pratique va être vécu comme preuve de la fidélité universelle de la photographie. Chacun peut faire l'expérience de l'objectivité, du naturel du procédé en même temps que de sa simplicité. La foi du récepteur/consommateur d'images se nourrit de la production qu'il fait pour son propre usage, et même les échecs de l'amateur vont confirmer ce denier dans le fétichisme de l'appareil et de la technique : <<Ah! Si j'avais un bon appareil!>>.

Le temps de la transgression.

Cette confiscation idéologique de la photographie ne pouvait qu'être corrélative d'une exclusion de la photographie hors du champ de l'art. Nous voulons préciser tout de suite qu'en elle-même la question de savoir si la photographie est un art ou non nous apparaît aussi dénuée de sens que de se demander si d'autres techniques comme la taille de la pierre, le dessin, le découpage ou le collage, etc. sont en soi des arts. La taille de bordures de trottoirs ne remplit pas la même fonction sociale que la sculpture romane ou les oeuvres de Rodin! Et c'est là une idée naïve que de croire que c'est l'usage en soi d'une technique qui serait critère d'art.

Notre problématique est donc seulement de considérer d'un côté en quoi il y a un usage artistique possible de la photographie, de l'autre en quoi les spécificités du mode de production photographique, et celles de l'appropriation idéologique de la photographie font que l'idéologie de l'art rejette a priori la photographie en jugeant qu'elle <<n'invente pas et ne crée pas à la différence de l'art>> (Jugement du 9 Janvier 1862.)

La structure sociale qui, au dix-neuvième siècle, a produit la photographie comme technique d'image la plus à même de satisfaire ses nouveaux besoins et valeurs, se trouvait par la même détentrice d'un pouvoir qui allait assujettir et entraver le développement de la photographie. En 1839 l'Etat français se porte acquéreur de la découverte de Niepce et Daguerre et l'abandonne à la libre initiative de ceux qui veulent l'exploiter. Il nous faut voir l'empressement de l'Etat à acquérir et rendre libres les droits relatifs à l'invention comme un signe évident de l'enjeu politique que pouvait constituer une certaine utilisation de la photographie et de la volonté de l'y cantonner. Aussi ce sont les catégories les plus libérales de la

bourgeoisie, celles-là même qui ailleurs s'incarne dans le scientisme et la laïcité, qui sous l'égide d'Arago vont être à la pointe d'une conception positiviste de la photographie.

La promotion de cette fonction de solennisation de la photographie ne pouvait en effet que s'accompagner d'une définition stricte et limitative des champs d'utilisation de la nouvelle technique afin de gommer au mieux la complexité effective du procédé et d'empêcher que n'éclatent les contradictions idéologiques qui allaient nécessairement découler d'un usage diversifié, et singulièrement artistique, de la photographie. Parce que cette fonction définissait en même temps une esthétique, directement héritée de certains développement du néoclassicisme pictural, elle ne pouvait que mal s'accommoder d'esthétiques contradictoire ou même diversifiées, qui, quelque soient leurs contenus, allaient mettre en évidence tout l'arbitraire et la subjectivité que recelait la photographie. Il ne devait pas y avoir d'utilisation explicitement subjective de la photographie parce qu'il était indispensable à sa crédibilité idéologique qu'elle ne puisse être vécue que comme fidèle et neutre. Naturalisme et réalisme étaient les seules esthétiques admises, les autres étant immédiatement condamnées au nom de la pureté photographique et du monopole de la peinture dans la création d'image. Art et photographie étaient décrétés comme contradictoires, ce que la loi, tout comme le discours des peintres, entérinait allègrement.

A ce titre les premiers développements du portrait (Nadar, Disderi) tout comme ceux de la photographie de voyage (Les pyramides de Frith, le recensement des monuments historiques par Le Gray, etc. Les débuts du reportage avec Fenton) répondaient aux exigences de l'idéologie en même temps qu'ils permettaient à la photographie d'éprouver sa capacité mimétique, ce qui du point de vue de son histoire était un stade aussi nécessaire que le servage dans l'histoire des rapports de classes.

Tout le reste ne pouvait se constituer que par une série de transgressions des interdits posés par cette idéologie.

Cette difficulté pour la photographie à émerger du cadre strict de fonctions sociales pragmatiques (fonction documentaire, référentielle, valorisation de ce qui est photographié) et à se développer autour d'une problématique autonome n'est d'ailleurs pas spécifique à ce moyen d'expression. L'écriture a servi aux registres d'esclaves avant qu'à la littérature et la poésie, la peinture à la magie avant qu'à l'étape de la renaissance ne se solidifie son statut artistique.

Aujourd'hui encore les deux fonctions continuent de s'affecter contradictoirement tandis que l'essor de l'image animée (télévision, cinéma) dans la diffusion et l'élaboration de l'idéologie n'est sans doute pas pour rien dans la légitimation progressive de la photographie comme art.

Si valorisation du photographié et valorisation de la photographie sont contradictoires dans le cadre idéologique du dix-neuvième siècle, ceci explique également le succès de cette étrange idée selon laquelle la photographie aurait libéré la peinture de la fonction naturaliste, réaliste - voire figurative - en assurant la relève de ces fonctions.

Ce faisant, on émet en effet une pensée naïve car il serait pour le moins curieux qu'une instance idéologique en libère une autre, comme si le développement des superstructures n'était pas toujours un rapport à l'histoire réelle, celle des rapports sociaux - in extenso du mode de production - et non un jeu de relations internes aux différentes sphères idéologiques. Cette régression à une conception idéaliste de l'histoire va de pair avec une conception du progrès qui s'accommode mal de la réalité : si <<l'idéologie n'a pas d'histoire>> au sens où l'histoire effectivement se joue en dehors d'elle nous ne pouvons en effet émettre de jugement de valeur (inhérents aux termes de progrès ou de libération) qui présenterait par exemple la peinture impressionniste, ou abstraite, comme supérieure à l'art classique.

En outre on oublie que ce fut sur le même terrain donnant naissance à la photographie que

vinrent Courbet, Corot, Millet, et qu'à côté de Monet ou Van Gogh les figurations ont continué de fleurir depuis l'académisme <<pompier>> jusqu'à la Neue Sachlichkeit et la nouvelle figuration.

A l'inverse la notion d'héritage portant sur la fonction de solennisation permet de situer les choses sur leur véritable terrain : celui de l'idéologie, de comprendre que les fonctions sociales dévolues à la peinture se sont modifiées en même temps que les rapports sociaux étaient l'objet d'une nouvelle révolution et que l'idée de <<l'art pour l'art>> faisait son chemin.

Matière, hasard et contingence.

Aucune instance ne se libère jamais d'une quelconque fonction sociale pour soudain se mettre à voguer dans le ciel éthéré de l'esprit. Les fonctions sociales ne font que se déplacer d'une part, être l'objet de transgressions d'autre part. Cependant quelque soit l'usage que l'on fasse de cette technique particulière, parce qu'elle est nécessairement image d'un <<avoir-été-là>> non seulement elle a pu être l'instrument privilégié du naturalisme mais aussi a immédiatement contredit la définition idéaliste de l'art. Cette conception veut en effet que l'oeuvre d'art soit une création ex nihilo de l'esprit, ce qui peut prendre au demeurant tantôt une tournure religieuse, tantôt une tournure psychologiste. Cette idée de l'artiste démiurge, héritée de l'appropriation du point de vue sur le monde à la Renaissance, s'oppose directement à la reconnaissance de la photographie, image indigne, entachée de réel et de matière, puisqu'empreinte.

L'idéalisme ne peut concevoir la création que comme une création spirituelle, comme si l'oeuvre et l'artiste ne partaient pas toujours d'une matière : corps et existence sociale concrète de l'artiste, place sociale de l'art au sein d'une société donnée, technique artistique, image de la société que vit et perçoit l'artiste, même s'il part d'une feuille et d'une toile blanches (qui sont déjà en eux-mêmes de la matière!) au lieu de partir d'une surface sensible.

Ce qui heurte l'idéologie est que la photographie soit l'image d'une réalité toujours déjà-là, avant la pensée, s'imposant, préexistante à la conscience et non résultat d'une pure intention (voire l'idéalisme existentialiste de La Nausée de Sartre). L'image rédemptrice, celle qui donnerait sens à l'existence, n'est plus que l'image perçue comme trop pleine d'existence.

Ainsi la photographie nous interpelle en nous obligeant - sauf à rester sur le terrain de l'idéalisme donc de l'exclusion par définition de la photographie hors de la sphère de l'art - à comprendre que la liberté de toute création réside en la maîtrise d'un ensemble de contraintes, techniques, sociales, esthétiques, et non en une envolée abstraite. En ce sens photographier est reconnaître le réel, l'histoire, leur nécessité en même temps que ce qu'ils comportent de hasard, leur donner sens et valeur.

La photographie n'est donc pas seulement signe d'un <<avoir-été-là>> mais davantage trace d'une rencontre : l'être-là n'est pas seulement l'être du photographié mais aussi celui du photographe. L'idéalisme ne peut admettre que ce cheminement historique d'une part et l'art d'autre part puissent aller de pair. Cette part des vicissitudes de l'histoire ne se reconnaîtra d'ailleurs pas seulement au niveau du temps (la trouvaille, le moment opportun) mais aussi de l'espace, du corps : l'image est toujours entachée de particulier, d'individualisation.

Il s'ensuit un doute permanent sur la réalité du vouloir signifier du photographe, de la même façon dont nous avons pu décrire qu'un doute portait sur l'efficace de sa conscience quand l'idéologie le percevait comme simple appendice d'une machine. Ce doute peut plus particulièrement porter sur les hasards techniques, ou la façon dont c'est photographié, ou encore réduire l'intérêt porté à l'image à la lecture d'une rencontre, à une interprétation anecdotiste.

Reconnaître la photographie et ses spécificités, c'est donc devoir reconnaître la nécessité qui se

fraie un chemin à travers les hasards, le général à travers le particulier, la concept à travers la matière, mais aussi que le hasard demeure irréductible par delà la nécessité.

L'immaculée conception.

On le voit bien la reconnaissance de la photographie comme art s'accommode mal d'une idéologie de l'art voyant en ce dernier une immaculée conception réactualisée dans l'oeuvre.

Cette exclusion accompagne bien entendu celle qui directement trouve sa raison d'être dans la réduction de la photographie à une reproduction objective de la réalité mais encore dans l'incompatibilité postulée entre l'utilité sociale, documentaire, par exemple, d'un procédé tel la photographie et la possibilité d'utiliser cette dernière dans un travail artistique. C'est que la photographie servirait toujours à quelque chose et en particulier à conserver (fonction documentaire, fétichiste) que l'on ne serait jamais certain qu'elle fut un luxe, un <<supplément d'âme>>. Ce n'est bien sûr qu'en se situant dans la logique de l'idéologie de <<l'art pour l'art>>, telle qu'elle s'est développée à partir de la bohème artistique des années 1800, qu'une telle problématique peut faire problème. en réalité l'art, en général, joue toujours un rôle effectif, non pour lui-même, mais dans l'appropriation par l'homme du monde, la domination du monde sensible, etc.

Enfin la conception idéaliste de l'art et l'idéologie de la valeur-travail dénient tout prestige à une technique dans lequel l'aspect manuel devient extrêmement mince : si la photographie exige des opérations complexes dans leur mise en oeuvre (préparation des plaques, prise de vue, opération de développement des plaques, tirage, etc.) elle n'exige aucune habileté particulière.

L'idéologie du don a seulement pu être réintégrée dans la fiction d'un sixième sens, don de la composition, etc. (voir les discours d'Henri Cartier Bresson).

Quant aux réponses sociologiques à toutes ces questions (Pierre Bourdieu) elles ne peuvent guère nous satisfaire, ressuscitant une véritable sophistique de la pensée où une chose devient ce que la société définit qu'elle est. Si l'art ne peut être défini que comme ce qui est légitimé comme art, nous régressons à ce point qui dit qu'une chose est ce que l'idéologie dit qu'elle est. Curieuse abstention.

Réification et apparence réifiée des rapports sociaux.

Les débuts de la photographie sont contemporains d'un bouleversement fondamental dans la structure sociale : la constitution du capitalisme sur la base de la révolution industrielle.

Le terme réification (*res* : la chose) désigne un double phénomène : d'un côté le fait que les rapports entre les hommes, les classes cessent de se donner comme tels mais prennent une apparence réifiée, c'est-à-dire l'apparence de rapports entre les choses ou des choses : machines, argent, crises économiques apparaissent avoir un fonctionnement autonome et être à l'origine des maux ou bienfaits affectant les hommes. Parce que les hommes exercent leur domination sur d'autres par l'intermédiaire de choses, essentiellement la possession des moyens de production, ce sont ces choses qui semblent être constituées autonomement et apparaissent comme dominant les hommes.

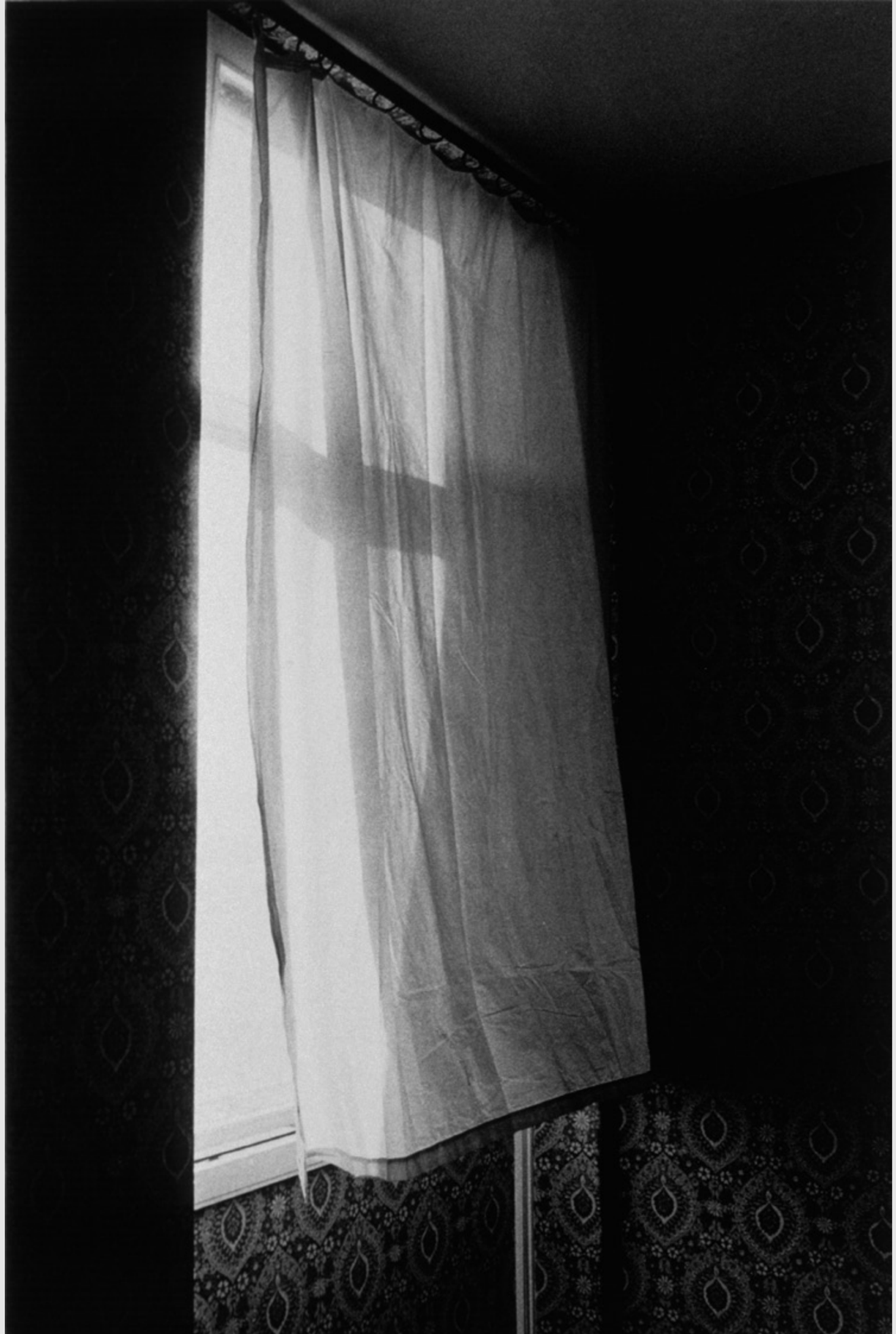
D'un autre côté le terme réification désigne le fait que l'homme lui-même devient assimilable à une chose, qu'il devient étranger à lui-même, s'aliène, devient une marchandise pour d'autres, - voire même servant une machine, dans le travail à la chaîne par exemple, il devient lui-même le sujet d'un comportement mécanique, loin de l'unité consubstantielle entre la pensée et l'action, l'outil et l'homme.

L'apparence réifiée est bien entendu directement solidaire d'un fétichisme de l'objet puisqu'on voit en lui l'origine de tous les pouvoirs. Ainsi, affectant la photographie, celle-ci n'apparaît pas comme le regard humain (regard d'un homme : le photographe, mais aussi d'une civilisation qui dès le quinzième siècle utilise la camera obscura) sur des phénomènes humains mais comme regard d'une chose sur des choses, avec ce que cela peut laisser accroire de neutralité, objectivité, etc.

D'autant que la photographie est empreinte non du réel mais de certaines apparences du réel (lumière) c'est à dire du réel, non tel qu'il apparaît, mais tel qu'on le fait apparaître.

Par ailleurs les rapports entre producteurs d'images (auparavant les peintres mais ils sont en peu de temps acculés à la ruine par la concurrence qu'exerce la photographie) et ceux qui sont représentés vont aussi considérablement être affectés par cette révolution économique et politique.

Article paru dans la Revue Encrage, 1981.



LIEUX

Dans cette ville, je marchais - jamais au hasard. J'allais dans ces lieux où il s'était noué quelque chose avec toi, je venais de ces endroits, je continuais d'aller vers eux. En ces lieux où seul je pouvais être.

Dans ces endroits qui ne demandaient qu'à se charger de sens, se prêter au sens. Dans cet appartement vide aussi. De ce sens déjà latent en moi.

(De l'image latente qui ne désirait que se charger de sens, du sens de l'absence.)

Allant d'un point à un autre, de ces points névralgiques de notre rencontre - non seulement l'étape originelle de notre aventure, mais plus essentiellement notre lien.

J'avais tout vu auparavant, tout vécu.

Il y avait de dressée une liste d'images à faire.

Un goût d'abandon, de désert, de deuil.

Du rôle commémoratif de la photographie.

Ce premier jour, je t'ai écrit, à la fin de la prise de vue, écrit de ce bar, écrit que j'avais été contraint de terminer avec mes gants et que le moteur sur l'appareil était bien commode en ce froid.

Lieux en négatifs.

C'était une de ces époques, elles sont dans notre histoire les plus nombreuses, où tu étais pour moi inaccessible.

Peu importe que les images signifient précisément ceci ou non, qu'il y ait une réussite en ce sens : l'échec de l'empreinte fait partie de cette volonté dérisoire de sauvegarde, car cette volonté se joue toujours de pair avec le désir d'oubli.

Peut-être alors s'agissait-il de produire les images qui deviendraient elles-même en tant qu'images, le lieu de l'oubli.

Une manière froide, en même temps que totalement sûre d'elle-même. En même temps que totalement en proie au doute.

Repasser par ces monuments...

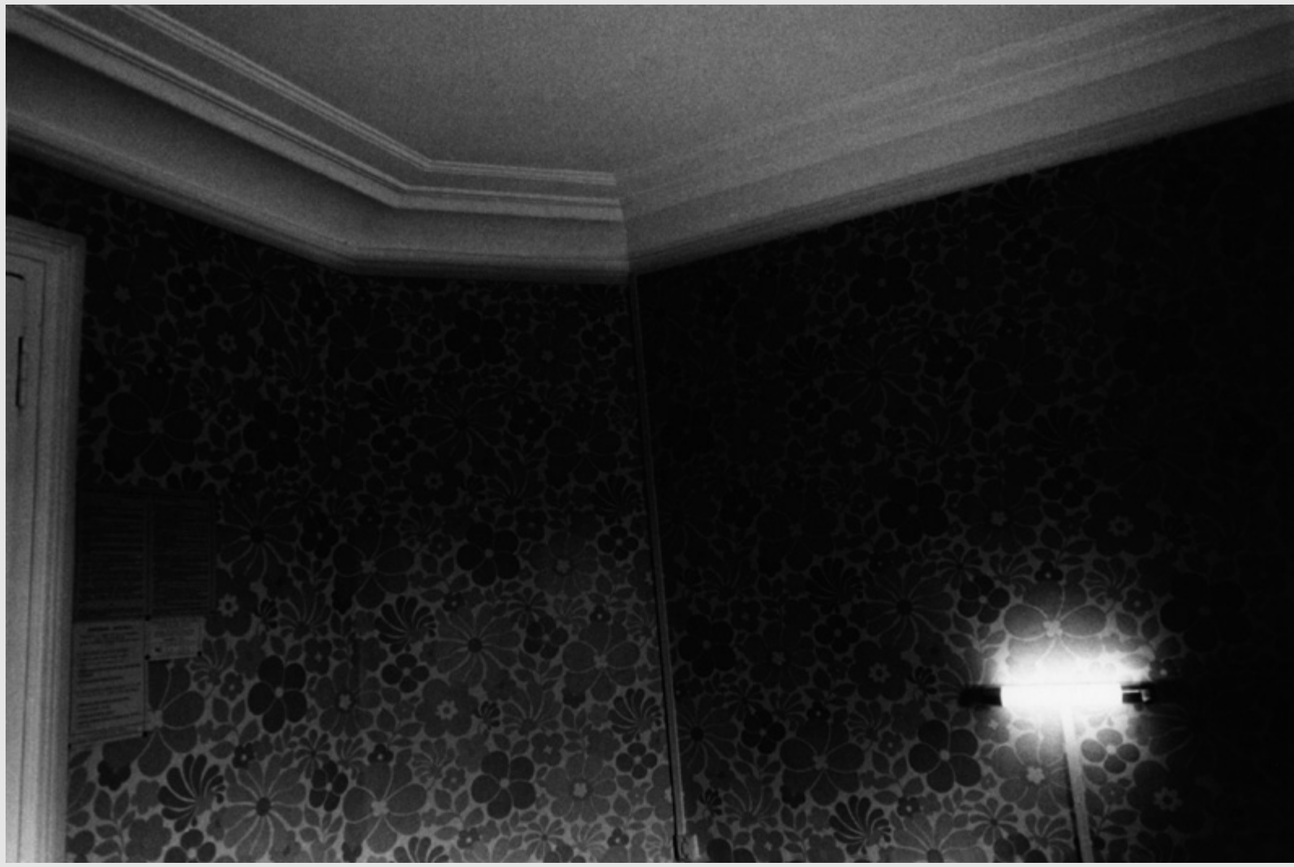
Dernière vue du film : le quai de la gare. La pendule marque seize heures vingt. Sur l'amorce du film trois cent quatre-vingt-un des vues partielles de toi de dos.

Lieux abandonnés «comme si il y avait eu la guerre».

Puis les chambres d'hôtel, lieux vides de vie par excellence, lieux du provisoire et du contingent.

Vues brouillée enfin. Vues du train.

Texte écrit pour l'exposition Lieux, à Rouen, avril 1981.



AUTO ENTRETIEN.

«- L'ensemble de ces photographies présente une indéniable unité de démarche, de climat, et, en même temps une mise en oeuvre diversifiée de moyens de directions de travail. Comment conçois-tu cette unité plurale?

- A l'origine de mon travail, il y a un parti pris qui s'imposait pour moi comme une mesure globale : celui de la construction des photographies ; et ceci en fonction d'un refus de la vogue <<naturaliste>> des années 70, à mon opposition au culte mystifiant du <<naturel>>, du spontané, du vivant, et tous les discours sur le rôle du photographe, réduit à ce qu'il donnerait à voir ce que les autres ne trouveraient pas le temps de dénoter. Ou si l'on veut mon refus de l'anecdotisme.

Dans le même mouvement, je voulais que mes images s'imposent en tant qu'images, et que, comme telles elles résistent à une lecture de type référentiel. Cet ensemble s'accompagnait enfin d'un rejet de l'image à sensation, - ma vision sur des visions de quotidienneté.

Il ne s'agit pas d'une position qui serait arbitraire, mais d'un parti pris lié à une réflexion sur l'idéologie et ses mécanismes. L'idéologie vise, en effet, toujours à faire passer pour naturel, ce qui relève d'un fonctionnement social ; ce qui est vrai non seulement de ce qui est représenté (le référent) mais aussi de l'image photographique elle-même, de son processus, qui est alors vécue comme objective, fidèle, etc. Il me fallait que la trahison apparaisse.

Implicitement je cherchais donc à élaborer une image qui aille dans le sens d'une conscientisation, mais tout en me méfiant de ce qui deviendrait un art didactique, c'est-à-dire d'un terrorisme de la pensée sur le côté sensible (le matériau, l'élaboration esthétique, le figuré, etc.) de cette expression plastique.

Je crois qu'il n'est pas vain de rappeler que ce travail a été mené sur six années, de 1974 à 80, et que, nécessairement, au fil du temps, se transformaient à la fois ma pratique photographique, à la fois ma réflexion théorique sur cette technique d'image.

J'ajouterai qu'il faut prendre en considération l'extrême souplesse de la photographie qui est une technique qui permet rapidement d'explorer des directions différentes. Cette pluralité d'investigations me semble non seulement légitime, mais encore nécessaire au travail de l'artiste, constitutive de la photographie. (...)

Enfin, errer me paraît un cheminement à certains moments indispensable.

- Ainsi, il y a encore dans certaines de tes photographies une dimension onirique...

- Oui, explicitement quelquefois, c'est-à-dire quasi fantasmatique, peut-être implicitement dans toutes. C'est toujours une façon de fiction.

- Cette question de l'articulation entre la théorie et une pratique plastique (ici, d'images photographiques) me paraît primordiale. Ce choix que tu as fait de mener cette pratique en même temps qu'une recherche théorique (philosophie) - tout en ne les liant d'abord que de façon discrète - aurait pu mener à des impasses, des blocages...

- Il y a peu de recherche théorique sur la photographie. En 1975, lorsque j'ai mené mon travail universitaire sur <<Photographie, art et idéologie>>, nous n'avions guère que Bourdieu et Gisèle Freund.

Aujourd'hui (Sontag, Barthes, mais aussi Denis Roche) la situation a évolué parce que la position globale de la photographie est à un point de rupture qualitative : elle entre dans la sphère des légitimités en tendant à émerger de son emprisonnement au sein de ses fonctions sociales pragmatiques originelles. La Chambre Claire de Barthes est à ce propos un ouvrage révélateur, non seulement car ainsi Barthes accompagnait une reconnaissance de la photographie, dans une intelligentsia traditionnellement réactionnaire à l'égard de ce mode de production d'images, mais surtout parce que Barthes, tout en prenant le train en marche et donnant ses lettres de noblesse à la photographie, a totalement abandonné son analyse sémiologique, mécaniste et référentielle, de la photographie - celle des Mythologies - pour épouser une approche lyrique, voire franchement affective, de cette image, c'est-à-dire qu'il y a aussi de la régression dans la Chambre Claire.

Il s'agissait alors pour moi de mettre en oeuvre une praxis, au sens d'une liaison dialectique théorie/pratique. Il me semblait impensable d'agir autrement dans la mesure où ceci aurait été inéluctablement suivre <<la pente naturelle>> de l'idéologie dominante... Bien sûr il peut y avoir des transgressions impensées d'un côté, et l'on ne rompt jamais totalement avec l'idéologie de l'autre.

Enfin qui peut croire encore en la spontanéité de la production artistique?

- On ne peut précisément comprendre ton travail que par référence à une analyse des fonctions sociales de la photographie...

- Absolument. Outre ce que j'ai indiqué tout à l'heure comme refus de la redondance de cette photographie anecdotique (dont l'essor fut lié à un nouveau type de consommation de masse de la photo : en même temps que se répandait l'usage du 24 x 36 et qu'un marché était à surgir, qu'il fallait faire consommer de la pellicule aux amateurs, on glorifiait le <<faire vivant>>!) L'ensemble de mes photographies est à voir en référence à la fonction de solennisation de la photographie. Ce caractère figé, solennel, voire hiératique et ostensiblement artificiel, de mes images désire rappeler que toute photographie s'appuie sur une fonction commémorative et que ce rôle de commémoration et de mise en valeur a été déterminant dès 1840 (Nadar, Nègre, Hill, mais aussi plus tard Atget). En cela la photographie perpétuait la grande tradition du portrait peint, telle qu'elle avait émergé chez Van Eyck ou Holbein, et s'était modifiée jusqu'au dix-neuvième siècle (Ingres). Mais elle la renouvelait et la renforçait de par sa spécificité : d'être nécessairement image empreinte de quelque chose qui a effectivement existé, de nouer un nouveau lien de l'image au réel.

- Ce caractère hiératique de tes photographies, valable aussi bien pour les <<portraits>> de femmes que les images de lieux, comporte en permanence un caractère mortuaire...

- Toute photographie est à sa façon un monument. Mes images ne cherchent nullement à procurer l'illusion de l'existence effective (vivante) de ce qui est figuré, mais à marquer l'extinction de vie qui se joue dans la photographie, laquelle est par définition cette empreinte de ce qui n'est plus, n'a d'ailleurs jamais été de cette sorte... Mes photographies se présentent alors comme le point ultime d'un vide. Une sorte de momification.

- Ce qui fait souvent dire que tes images sont tristes ou sombres...

- Oui mais ce n'est pas intéressant de dire cela parce que c'est voir les choses d'un point de vue psychologiste (<<tristes>> <<intimistes>>) ou formaliste (<<sombres>>). Or il n'y a nulle psychologie dans ces images de femmes par exemple. Ou alors c'est l'histoire vue du côté du valet de chambre comme écrivait Hegel.

Ce qui est essentiel, c'est ce tissu de références dans une utilisation de la photographie qui est une volonté réfléchie de renvoyer constamment à ses spécificités d'image photographique, à son caractère d'image fixe, partiale, à ce qu'elle est un lieu privilégié de fixations. Simplement on peut encore dire qu'il y

a un jeu mélancolique, de deuil (Barthes écrit son livre au moment de la mort de sa mère. John Berger dans l'Air des Choses des études à la photographie après la mort de son père, etc.) sur lequel je travaille.

En effet il faut encore parler de cette dialectique de la présence et de l'absence dans la photographie. C'est le point nodal de cette problématique de l'illusion que produit l'image photographique. C'est extrêmement ambigu : on ne peut parler, ainsi qu'on l'a fait pour le cinéma, d'une impression de réalité ; le support est toujours présent avec les délimitations qu'il impose et l'image est fixe. Ce serait plutôt une impression d'actualité - en face de laquelle je cherche dans mes photographies un contre-pied de distanciation : c'est là mais ce n'est plus là, la noirceur de l'image doit résister... Son arbitraire, sa trahison explicite fonctionnent de même, tout comme l'immobilité ou les gestes suspendus des personnages...

- Pourtant ces photographies floues (la série du <<voyage à Paris>>, ou les flous de mouvement, ou encore les reflets altérés de cette femme au bain...) nient cette représentation figée et claire. Ici le monument est brouillé...

- Ceci m'est une autre façon d'aborder cette corrélation de la photographie au réel dans sa spécificité d'empreinte d'un côté, de l'autre dans son inscription au sein de fonctions sociales déterminées. Nous sommes dans une autre mise en forme de l'absence, mise en forme qui joue également différemment sur le problème du temps. Autre figuration de l'insaisissable. Le mouvement est toujours entravé, ici par le caractère figé, là parce qu'il dissout les formes, se dissout.

En quelque sorte mettre en images la fugacité de l'impression photographique en usant des mécanismes spécifiques à cette technique d'image - dans le flou notamment.

C'est ma tentative de mettre en oeuvre cette double dialectique : présence/absence - conservation (clarté)/oubli (perturbation, altération).

C'est enfin une manière d'insistance sur le caractère dérisoire de toute photographie : elle ne sauve de rien, pas même de l'oubli...

Dans la présentation de la série Traces, j'écris :

<<Traces, photographies qui présentent, par delà le désir d'une image claire du passé, quelque chose qui les apparente au dérisoire. Il s'agit de vestiges ou de marques davantage que d'une impression gardée entière et intacte. Ces traces que laissent un passage de lumière sur la surface sensible renvoient constamment à une inaccessibilité, à une altération : ce qu'il reste d'une rencontre avec le réel, demeure incertain, bouleversé, doublement absent.

Nous sommes en ce lieu où la photographie refuse à satisfaire à l'exigence sociale, se dérobe à remplir le rôle qui lui fut assigné au dix-neuvième siècle : rôle de précision, de clarté, de lisibilité, de mémoire fidèle, voire d'objectivité. Nous sommes sur le chemin des empreintes impossibles, de l'impossibilité même de l'appréhension de ce que l'image offre à voir. Nous sommes sur le chemin des perturbations, images aussi troubles que le souvenir le devient et appelle à le devenir, qu'il y a désir de le troubler, le dissoudre, d'atteindre l'oubli.>>

- Mais encore, quelquefois tu parles d'une <<irritation>> par rapport aux habitudes de perception de l'image photographique?

- Effectivement, on ne sait pas encore regarder une photographie, les commentaires ne parlent le plus souvent que de ce que l'on peut reconstituer (ou imaginer, voire délirer) de ce qui a été photographié (C'est où? C'est quoi? C'est qui?). Ceci est bien sûr un problème de culture photographique et se trouve

aussi lié à la fonction sociale dominante de la photographie (référentielle, documentaire, anecdotique) et aux usages sociaux particuliers qui en ont découlé : le scoop par exemple, ou, à l'inverse, la photo familiale. Mais c'est vraisemblablement bien davantage : le caractère d'empreinte précisément.

En réalité, cette <<irritation>>, cette interrogation, inquiétude, ne se jouait pas seulement par rapport à la façon dont les autres pouvaient recevoir, lire, une photographie, mais également était consécutive à mon propre vécu de la photographie, c'est-à-dire ma propre impossibilité d'oublier le référent parce qu'il a fait partie de mon expérience. En cela cette volonté de ne donner à voir (et de ne conserver pour moi-même) que des vues altérées est une façon de provoquer l'oubli en même temps que de provoquer le jeu nécessaire à une reconstitution du manque. C'est une certaine organisation de la frustration. Il s'agit de forcer le spectateur à se rendre compte qu'il n'a à voir que cette image, et que, celle-ci bien loin de lui faciliter sa vision vient s'interposer en tant que telle avec ses spécificités et sa force entre lui-même et la réalité qu'il voudrait bien avoir à reconnaître.

Par ailleurs ces images, celles du voyage à Paris surtout, peuvent quelquefois avoir été assimilées à des <<photos ratées>>, elles ont effectivement un air de familiarité avec ces dernières. Prises au travers d'une vitre un peu sale, et affectée d'une multitude de reflets, à une vitesse d'obturation suffisamment lente pour obtenir des flous, elles présentent aussi des anamorphoses et un manque de <<définition>>. En définitive si on peut les comparer à des photos ratées, c'est parce qu'elles ne sont pas des images claires du réel. Qu'elles trahissent explicitement.

Il y a là tout un travail par rapport à la photographie d'amateur, laquelle est vraisemblablement l'application la plus désespérée de la photo. Je parle de ces photos <<mal cadrées>> dans laquelle les têtes sont coupées par exemple, ou toujours affectées d'un flou dû au bougé de l'opérateur ou la mauvaise qualité de l'optique... Je trouve cela très séduisant, c'est le pathos social moderne! Là encore ces photographies sont à considérer en relation à cette analyse des fonctions sociales. Mais ce jeu de références s'effectue également à travers celles qui sont faites à l'histoire de la photo, et des arts plastiques plus généralement. Ici on pourra reconnaître un clin d'oeil à Kertesz, là un hommage à <<L'impression soleil levant>> de Monet...

- Le travail que tu as mené sur les flous dont nous parlions plus haut mais aussi les reflets (brouillés par la matière, l'eau, le sable...) se place ainsi que tu l'as dit dans une volonté de se déjouer de la fonction référentielle de la photographie, donc de ses usages sociaux dominants, peux-tu encore préciser de quel point de vue tu te places dans cette utilisation de la photographie, lorsque tu parles de dérision : comme photographe ou non-photographe (Je pense au narrative-art)?

- Absolument et d'emblée comme photographe. Mon travail est un travail sur la photographie et non contre elle. Il ne s'agit pas de la nier en elle-même, contrairement à ceux qui l'utilisent en fait comme une anti-image, ou au moins une anti-peinture, ou prétendent au non art... C'est pour cette raison que mes images veulent toujours être parachevées, et que les altérations de la représentation, lorsqu'il y en a, sont produites par la photographie elle-même (au niveau de l'empreinte) et non par une destruction de la photographie, ou des photographies <<négligées>>.

Par ailleurs cet achèvement esthétique, joue aussi comme moyen de distanciation ; ce qui n'empêche pas une éventuelle séduction. Cette dialectique aussi est constitutive...

- Quel type de relation entretiens-tu alors avec le réalisme?

- La photographie, pas davantage que d'autres modes de production d'images, n'est nécessairement réaliste et il est navrant de le voir aussi souvent confondu avec l'anecdotisme ou le <<faire vivant>>... Le réalisme est toujours un parti pris social, souvent explicitement politique, mais il ne peut opérer que par des artifices. Refuser l'esthétique parce qu'on refuse l'académisme désuet (vide de sens) est

profondément alogique. Le réalisme s'effectue dans une mise à jour du sens. En cela mes photographies sont réalistes et pourtant elles sont toujours construites, il ne s'agit ni d'accident, ni d'une quête de hasards ou de rencontres. Elles sont toujours faites à un moment où je suis là / où nous sommes là pour faire de la photographie. C'est-à-dire de l'artifice, de la fiction.

Dans la série <<le voyage à Paris>>, photographies prises depuis l'express, le long de la ligne de chemin de fer, ou dans le miroir au bain, cette vision procède d'une autre ambiguïté. On pourrait en effet l'assimiler à une vision réaliste, plus réaliste que si elle donnait à voir des images nettes, parce qu'il y a reconstitution d'une impossibilité à fixer son regard sur quelque chose, d'un réalisme visuel. Pourtant ces images déréalisent précisément parce qu'elles fixent cette mouvance. Il y a également la réalité temps, l'éphémère.

Enfin, quant à statuer sur leur nature sociale, elles sont sociales dans la mesure où elles sont un travail sur la photographie comme mode social d'une part, et que d'autre part, elles visent à donner une certaine image du déchirement...

La grande naïveté de quelques uns a été de croire qu'en photographie, ou ailleurs mais particulièrement en photographie, faire du social avait pour critère le référent. D'où le misérabilisme...

- Comment est-ce que dans ce contexte, rends-tu compte du fait de photographier des femmes - et de la façon dont tu les photographies?

- La question essentielle par rapport à la photographie me paraît ici de savoir dans quelle mesure, contemporaine des nouveaux rapports sociaux issus de la révolution bourgeoise, elle coïncide ou non avec la tendance à la réification des rapports sociaux, c'est-à-dire des relations aliénées dans lesquelles l'un devient un objet pour l'autre, mais aussi où ces relations d'aliénation deviennent en quelque sorte plus subtiles, moins apparentes...

La photographie de <<scoop>> par exemple, images dans lesquelles la tragédie et le combat humains sont réduits à un spectacle, à une image à sensation, s'intègre parfaitement sur ce schéma des <<apparences réifiées>>.

C'est la majeure partie de l'utilisation de la photographie dans les médias... Et c'est encore ainsi que procède la photographie de mode, de publicité, et non seulement le reportage, dans cette réduction de la femme à un objet.

Mais ceci n'est pas constitutif de la photographie. Cependant, toujours parce qu'elle est empreinte, le problème du rapport au <<photographié>> est tout autre que dans la peinture par exemple. La façon dont on faisait poser les modèles dans les ateliers d'Académies au XVIIe siècle n'est pas immédiatement pertinente dans la lecture des tableaux ; il n'en est pas de même dans la photographie parce qu'elle implique directement l'autre par son image. et aussi parce qu'il y a davantage tendance (inhérente à l'outil même) à travailler à son insu...

Ainsi même lorsque je travaille en <<reportage>> (ce qui m'arrive quelquefois) j'agis toujours en sorte que ma présence soit ostensible, que ceux qui sont photographiés le sachent et adaptent leur comportement en conséquence, et, si faire se peut, que l'on sache sur l'image qu'ils se savaient photographier, qu'ils étaient en représentation...

Dans mes images construites, les <<portraits>> cela va encore plus loin puisqu'il s'agit de tendre à une élaboration commune de l'image. Cette volonté se place donc dans une remise en cause des rapports de domination qui opèrent habituellement entre photographe et photographié(e) dans la photographie professionnelle comme d'ailleurs souvent dans la photo familiale.

C'est-à-dire que je refuse cette notion de modèle, conçue à la fois selon l'assujettissement du photographié(e) en un objet (que précisément l'on modèle) et que l'on cherche à imiter, avec tous les types sociaux qui s'y investissent alors : domination de celui qui possède les outils de production, dominations hommes / femmes, etc.

En photographie ceci aboutit toujours à une image chosifiée de la personne photographiée, telle qu'on la rencontre inévitablement dans les médias, la publicité, la mode, l'académisme.

Au niveau de ma démarche, mes photographies sont donc l'aboutissement d'une part d'un projet conçu et discuté avec la personne photographiée, d'autre part d'une latitude totale de <<mouvance>> à l'intérieur du cadre que nous nous sommes alors fixé. Cela suppose bien sûr une multitude de <<correspondances>> entre les femmes avec qui je travaille et moi-même.

Mais aussi comme je le dis par ailleurs, une multitude de trahisons mutuelles...

- L'image que tu donnes des femmes?

- Il y a une grande passivité gestuelle et de grands vides (ce qui est vrai aussi par rapport aux cadrages - les décentrements les ouvertures, fenêtres, etc. fonctionnent davantage comme appels de lumière que comme ouverture sur l'extérieur ; à l'intégration aux <<décors>>) voire des vues parcellaires (les photographies vues de dos par exemple) et aussi beaucoup de choses comme en suspension dans ces images de femmes. Ce ne sont pas des images d'activisme ou de triomphes...

Ce sont des femmes-consciences. Le moment du retour en soi de la dialectique.

- Si je reviens sur le problème de l'absence, en ce qui concerne les photographies de lieux...

- C'est une troisième représentation de l'absence dans mon travail. D'ailleurs ce sont toujours des lieux dans lesquels je retourne pour y faire des photographies après que j'y ai vécu quelque chose. (Si ce ne sont les chambres d'hôtels, parce que ce sont par excellence des lieux vides de vie, les lieux du provisoire et du contingent). Là encore, c'est un aspect commémoratif de la photographie. Ces lieux sont déserts, j'ai dit un jour <<comme si il y avait eu la guerre>>, c'est-à-dire des lieux soudainement abandonnés.

Mais en même temps ils se donnent (en analogie avec ce qu'au cinéma on nomme photographies de repérage) comme des lieux dans lesquels il pourrait se passer quelque chose, ou encore, si l'on veut, tout comme les images de femmes renvoient à des présences qui sont en même temps des absences, ces lieux déserts sont des absences affectées de présence en filigrane.

Les statues emplissent un peu ce rôle aussi...

Toujours jouer des ambiguïtés de la représentation photographique.

auto entretien paru dans la revue Nordeste, n°1, Déc. 1992.

VIFS?

Vifs? Photographies issues de la confrontation à une réalité sur laquelle le photographe n'agit pas explicitement : réalité qu'il n'y a pas à «mettre en scène».

Vifs? Autant d'images de l'histoire telle qu'elle se projette dans le quotidien (avec les sentiments de banalité et de répétition dont nous pouvons avoir l'illusion en la vivant) ou telle qu'elle se projette dans les temps forts.

Vifs? Photographies de ces vies publiques, reportage.... Dans lesquelles pourtant l'actualité s'est perdue, dissoute - hors de l'événementiel des médias.

Vifs? Double jeu au sein duquel la présence intentionnellement ostensible du photographe affecte le réel et l'image qui est produite à partir de celui-ci.

Vifs? Aller au jour, aller au noir, ressasser ce mouvement de la photographie : s'offrir le monde puis les lueurs inactiniques, revenir à soi, à ces surfaces de gris de blanc - en tous cas aller au charbon.

Vifs? Oscillations de mouvement et de fixités, royaume des apparences, oeuvre de faussaire.

Vifs? Vouloir appréhender l'intimité de l'histoire de ceux qui y agissent, la déforment et la transforment.

Vifs? En réalité nous sommes toujours au monde - dans nos chambres noires autant qu'ailleurs.

Texte écrit pour l'exposition Vifs? Septembre 1981

PREMIERES NOTES POUR UN MANIFESTE.

«Ne pas partir de la photographie mais de l'état du monde.

La photographie est un moment, un lieu, un phénomène dans l'état du monde. Cet état du monde peut se résumer dans cette formule : il est VACUITÉ, état de ce qui est inanité, vide, nu. Partant tout ce que nous y ajoutons ne peut s'apparenter qu'à la dérision, à une volonté dérisoire de combler la béance radicale de l'être. L'art en général, et les images, participent de ce dérisoire.

La pensée est nécessairement vouée à l'ERRANCE.

La justification de l'activité créatrice ne peut résider que dans ce qu'elle est méditation sensible de cet état lacunaire et catégorique.

En aucun cas elle ne peut sous peine de redondance et de futilité, sous peine d'en rajouter à la vacuité, se satisfaire de reproduire le monde, ou se complaire à s'adonner au truculent, à l'anecdotique ou l'événementiel.

La spécificité et l'intérêt de la photographie résident dans le corps à corps tragique avec le réel qui est l'essence même de la photographie en tant que processus de captation. De là sa réalité CAPTIVANTE en tant que vouée à un état de choc permanent entre les contingences du monde et l'accomplissement de la pensée créatrice de sens.

Par la photographie notre pensée se confronte physiquement aux CHOSES, au HASARD, au TEMPS, aux apparences dont alors elle s'empare. La photographie est le pathos moderne qui sans cesse renvoie à l'absence.

L'activité créatrice indissociable de l'activité critique, n'est plus vouée à produire du sens mais à signifier le non-sens ontologique et la tragédie de l'humanisme, les grands antagonismes et les grands fossés dialectiquement irrémédiables : la DÉRÉLICTION.

La réalité de l'image ne peut être que la réalité de la pensée, et non la réalité du réel : nous n'apprécions pas une photographie parce qu'il s'y passerait quelque chose qu'elle dénote dans le réel, mais parce qu'elle met (au premier plan) sa réalité illusoire d'image, la vacuité du monde, et les conflits de l'humanité dans son rapport au monde, l'ACTIVITÉ DE LA CONSCIENCE, les contradictions essentielles entre nature, histoire, désir, mort, etc. Et ce, parce qu'elle est capable d'organiser esthétiquement sa réalité d'image, de rendre la plénitude à son organisation formelle de création plastique, de nous poindre de son pathos.

Notes pour un manifeste, texte paru dans la revue l'Affiche Culturelle, Octobre 1983.

LA MADELEINE DES QUAIS.

Ces dimanches de 58, où il n'y avait pas encore la R.T.F. ni la 4L, nous allions en famille, déjà nucléaire, longer les quais du port pour y admirer paquebots et cargos, dockers et capitaines au long cours, grues et crocs - histoire de prendre l'air aussi, l'air de la mer, tout simplement.

Je ne me souviens pas très bien du France, que j'avais à l'époque du mal à voir tout en entier surtout quand la marée était haute, mais davantage des échos de la guerre d'Algérie sur les disques *Sonorama* que nous avions acheté au passage, sous notre fenêtre, de la caravane publicitaire du tour de France cycliste. Le temps était rythmé par les allers et retours du Chemin de Fer qui nous donnaient l'heure et, de notre HLM, avec ma mère et ma soeur, nous saluions quelquefois le passage de notre père qui pilotait d'un oeil averti la 231 G.

Mon père faisait également pendant les vacances de belles photographies que nous accrochions, sous verres, dans le couloir. Je rêvais alors de devenir photographe, mais pour épouser le cliché il aurait fallu, comme par ailleurs m'y invitaient trains, navires, gares et ports, voyager.

Or ma famille cauchoise et terrienne par ma mère, bretonne par mon grand-père paternel, était plutôt du genre sédentaire. Pourtant, grand reporter, sautant des vues exotiques de Téhéran aux images érotiques de Marylin, toujours prêt à bondir dans une caravelle comme à se blottir dans la cale ténébreuse d'un passeur thaïlandais, l'imagination filait... Paris-Match, c'était si exhalant et tellement progressiste!

Ainsi sans doute rêvent encore des milliers de garçons dans la France d'aujourd'hui plus profonde que jamais.

Et devenu grand, suffisamment pour me pencher sur les choses et avoir à les considérer, voilà que cet album m'arrive sous les yeux et Erik Levilly me dit que toutes ces photographies il les a prises dans un rayon de dix kilomètres à sa ronde.

J'ai peine à le croire : qu'il suffise d'un ticket d'autobus, d'un appareil négligemment pendu à son cou et d'un peu de pellicule pour ce monde-là. A moins que finalement l'important soit que les photographes, plutôt que de visiter la planète du bout des yeux, ne regardent leur réalité du fond des méninges. Celui-ci ne dit mot mais il doit avoir une âme cependant, n'en déplaise au R.P. Malebranche qui battait sa chienne sans scrupule, postulant qu'elle pouvait crier sans rien ressentir. Levilly à vrai dire ne crie pas mais ne nous en inquiète pas moins. D'ailleurs est-ce bien Le Havre, ma ville et celle des autres avec qui nous la partageons (pas nécessairement égalitairement comme nous le rappelle le récit de P. Fardeau) ou une autre chose que seraient par exemple les visions oniriques du photographe, ses fantasmes, son idéologie - ses obsessions - en quelque sorte? Il faudrait y retourner voir de plus près photos en main, car loin que la photographie ne constitue une preuve il reste toujours à donner la preuve de la photographie.

Au fait, où est la mer, espace utopique de liberté et maquette-prototype de l'infini? Peut-être port et plage sont-ils fluviatiles et les digues ne servent à abriter que des vents d'Ouest?

Alors qu'y a-t-il à y voir? Ce qui m'appréhende là est l'irréalisme photographique fondamental, la façon dont la photographie, par coupes sombres et éclairs lumineux, réussit sur le vif à créer sa réalité, la manière de fiction qu'elle noue à partir du tissu social quotidien historique mais banal.

A l'insu de tous les éléments photographiés, l'image secrète des rapports nouveaux, ramenant par le cadre et l'instantanéité gens et objets hétéroclites au plan unique d'une scène organique : là où chaque élément acquiert du sens en se frottant aux autres et à la belle totalité.

En tout ceci Levilly s'inscrit dans un mouvement contemporain de photo-journalistes qui refusant le choc de l'évènement-spectacle ont préféré promouvoir la complexion de cette quotidienneté qui est mienne qui est votre : se désiller devant nos jours de tous les jours en somme.

Mais ce photographe-ci ne s'assigne pas pour objectif de donner aux choses communes le cachet du coup d'éclat, d'en extraire le truculent ou en presser l'anecdotique. Il parvient même, en une manière ascétique, à gommer du Havre ces ciels qui ont, à la fin du siècle précédant, tellement fait barbouiller de toile et va jusqu'à effacer cette architecture de reconstruction que l'on dit avoir été la solution enfin trouvée au vieux problème de la quadrature du cercle et de la libre propagation des éléments naturels. Ses images nous ramènent plutôt (la Place Danton notamment) à «la rue» du peintre Balthus en 1930 ou au «Parti pris des choses» du poète Ponge qu'aux Walkyries héroïques. D'autant que bien que prises (hormis celle du France) ces deux dernières années ces photographies semblent nous replonger, dix ans en arrière, dans un Havre encore tout de briques et de galets, de calots, de voyeurs à chapeau mou ou jumelles, de gentille famille nombreuse, de travailleurs sociaux et fiers et de femmes aux balcons méditerranéens.

Les photographies de Levilly sont ici solides et lentes, sans cynisme pour l'homme mais sans tendresse particulière non plus.

Ainsi elles rappellent à tous ceux qui ont voulu voir dans la photographie sociale - et celle de Levilly l'est - un instrument réaliste, seulement bon au services des grandes causes dignes ou indignes, comme des intérêts les plus mesquins, qu'une photographie est avant tout une image - obéissant à la logiques des images et ne trouvant que par là sa qualité. Ce n'est pas le quoi photographier qui établit le genre mais le «comment photographier».

Je leur dirais enfin en regardant ces figures qui nous sauvent à leur façon d'un ouvriérisme folklorique et complaisant : l'homme vit aussi de rêves même si ses rêves ne laissent espérer aucune Rédemption finale.

Avril 1983 Le Havre, Préface à un portfolio d'Erik Levilly.

VISIONS.

Une photographie est toujours image d'elle-même.

Ce que le photographe donne à voir, ces rectangles de papier dans la vitrine de l'exposition, est bien sûr cet analogon, cette empreinte d'un réel dans lequel il a découpé, prélevé, choisi, privilégié ou dénié. Mais cela est nécessairement et simultanément l'expression de sa prise de position dans le champ photographique.

Cela est vrai depuis 1840, depuis le Daguerréotype. Cela est vrai aujourd'hui plus que jamais. Avec la *légitimation de la photographie comme objet culturel*, présenté pour lui-même indépendamment de toute volonté illustratrice, pragmatique, nous sommes entrés dans une nouvelle ère, que pour faire court on pourra désigner comme *ère de la photographie consciente de son histoire*.

Entendons-nous : l'histoire de la photographie existe depuis 1822 - depuis les premières héliographies de NIEPCE - et même somme toute depuis que le QUATTROCENTO, incarné par Léonard de VINCI sa chambre claire et son fameux *sfumato*, a inventé la perspective linéaire qui nous paraît si naturelle aujourd'hui. Mais le fait historique ne suffit jamais à la conscience historique.

De nouvelles technologies, en particulier la vidéo avec ses usages publics - la télévision - et privés prennent le pas sur la photographie dans les divers usages d'information et de mémorisation : *la photographie est en passe de ne plus servir à rien* ou en tous cas plus à grand chose.

Devenue presque inutile, s'émancipant des fonctions sociales premières qui furent siennes (l'information, la solennisation, le souvenir...) on peut en faire autre chose. Ce processus est bien sûr un processus en cours, la photographie publicitaire occupe encore une bonne place ainsi que la photographie d'information dans la presse écrite ; mais ne voit-on pas photographes et gens de presse s'inquiéter de la concurrence que leur font la télévision, et les artisans passer de l'album photo de mariage à la bande vidéo?

En même temps éclatent les cloisonnements traditionnels entre les disciplines des arts plastiques - celles-ci ne peuvent plus être basées sur des différenciations de techniques telles que peinture, sculpture, photo, etc. mais uniquement de démarches - tandis que s'ouvre aux photographes de reportages nostalgiques de LIFE ou de la grande période Paris-Match la perspective, moralement séduisante, de l'espace culturel : les galeries, l'édition et la presse spécialisées, les festivals et les centres culturels eux-mêmes. Le reportage lui aussi entre en crise.

«Désormais tout peut-être photographié» déclarait déjà Paul STRAND dans les années 1920 bousculant ainsi les limites jadis imposées par la prédominance des genres - Ajoutons : *L'ère de la subversion est ouverte*.

Avec l'entrée de la photographie dans le marché de l'art aucun photographe de notre génération ne peut maintenant ignorer se situer dans l'histoire de la photographie. Aucun ne peut méconnaître la travail de la MISSION HELIOGRAPHIQUE (pour le recensement des Monuments historiques en 1850) ou le travail commandé par la FARM SECURITY ADMINISTRATION aux Etats-Unis en 1930 (sur la misère engendrée par la crise), NADAR, ATGET, ou le grand mouvement de la PHOTOGRAPHIE PURE (autour des années 30, simultanément en Europe, en URSS et aux Amériques).

Partant, nous assistons dans la jeune photographie actuelle - et on en trouvera évidemment des résonances dans cette exposition - à des retours, des citations, des jeux avoués ou inconscients de références au passé et aux «maîtres».

La conscience historique est là, on pourrait s'amuser à la déceler en maints néologismes : néoclassicismes (le classicisme serait pour la photographie les années 1930 avec une trilogie WESTON-HAUSMANN-STRAND) néoprimitivismes (la période 1840-1890) et pourquoi pas les néoavangardismes (Man RAY, le BAUHAUS, MOHOLY-NAGY) ainsi que les fils spirituels des grands maîtres du reportage contemporain (CARTIER-BRESSON, DOISNEAU, Robert FRANCK).

L'importance qu'a prise récemment en France la diffusion culturelle de la photographie ne permet plus, même aux photographes ayant une pratique hédoniste vouée au désir et à la sensualité davantage qu'à une visée intellectuelle ou critique, de faire comme si de rien n'était.

Il n'empêche que ce jeu de références s'accompagne nécessairement de visées nouvelles : flous, décadrages incarnent ici la perversion des usages classiques et de la représentation que nous évoquions précédemment. Crise des idéologies, des valeurs - crise de l'art - présence dans le champ photographique de l'ensemble de l'évolution des arts plastiques voire même du spectacle et de la musique - se livrent là une mêlée dont nous laisserons aux publics le soin de retrouver les tenants et les aboutissants.

«PHOTOGRAPHIE - VISION DU MONDE» Tel était le titre du numéro spécial de la revue «Arts et métiers graphiques» consacrés entièrement en 1930 à la photographie. La photographie, vision du monde, de la photographie et d'une façon plus globale de l'image, voilà ce par rapport à quoi la Maison De La Culture et Photographies And Caux ont demandé à sept photographes se situer et que nous vous invitons à voir.

Juillet 1983 Le Havre, Postface Au Catalogue De L'exposition « Visions «

PHOTOGRAPHIE, IMAGE ET METAPHYSIQUE.

Photographie, image et métaphysique.

Avertissement : que je vous lise ceci de Roland Barthes « Le texte ne commente pas les images. Les images n'illustrent pas le texte : chacune a seulement été pour moi le départ d'une sorte de vacillement visuel, analogue peut-être à une perte de sens que le zen appelle un *satori* ; texte et images, dans leurs entrelacs, veulent assurer la circulation, l'échange de ces signifiants : le corps, le visage, l'écriture, et y lire le recul des signes «.

C'était l'avertissement de *l'Empire des signes* de Barthes.

C'est une histoire qui n'est pas franchement une histoire et qui commence par un malentendu... ainsi que beaucoup d'autres histoires finissent...

Platon fondateur de la métaphysique rejette l'image comme antagoniste de toute pensée philosophique, c'est à dire éloignée de toute saisie de l'essence du monde. L'image ne prend que l'apparence des apparences, l'apparence de la matière qui n'est elle-même qu'une apparence de l'Idée ; et de cette apparence elle ne fournit qu'une copie. L'image au lieu de dévoiler, masque, elle est inutile, futile, dangereuse, elle éloigne de la vérité, du bien, du beau même. Conception moralisante, condamnation sans rémission du faiseur d'image, ce charlatan, et rêve d'une poésie, d'une musique, d'une sculpture au service de l'Etat, la morale, la Raison morale...

Platon ne conçoit pas que l'art puisse être un moyen de réflexion, et un moyen critique, d'appréhension du monde... tout en restant sa propre finalité à lui-même.

Et il faut attendre peut-être longtemps, attendre Hegel, la dialectique de Hegel - pas même Kant.

Et ce malentendu depuis plus de vingt siècles reste capital, car, au fond, or l'exercice de la vie pour elle-même, quoi d'autre puisse avoir autant de raison aux yeux de la Raison que l'exercice de la méditation pure elle-même ?

Je crois que le rapport photographique, image et métaphysique... il y a un phénomène de contiguïté, ce fait primaire que des photographes, des plasticiens viennent de la philosophie... J'en connais plusieurs ; et peut-être que s'il y a un chemin quelque part qui mène de la métaphysique à la photographie, c'est d'abord un chemin général qui peut lier la philosophie, la crise de la philosophie, l'art, la crise de l'art, et qui peut faire que, quelquefois, souvent, parfois, peut-être... la philosophie d'une part, la philosophie en ce qu'elle a d'ultime, c'est à dire la métaphysique, et d'autre part la création artistique, puissent s'engendrer... puissent cohabiter chez un même individu, dans une même histoire.

Je vous parlerai surtout de la photographie.

Philosophie et photographie, le paradoxe est évidemment saisissant, la métaphysique est une activité conceptuelle, la plus abstraite qu'il peut y avoir... C'est comme la définissait Hegel la pensée se saisissant en tant que pensée, la pensée spéculative... C'est une activité sans matériau... sans autre matériau que ceux qu'elle se donne, c'est à dire les concepts, et sans autre matériau que celui qu'elle utilise pour ériger ses concepts, c'est à dire le langage.

Alors que ce qui fait la spécificité de la photographie par rapport à d'autres moyens, plastiques, c'est cette idée d'empreinte, cette relation spécifique au réel, le fait que la photographie capte du réel, ou,

plutôt le fait que la photographie prenne des empreintes lumineuses du réel, qu'elle capte des apparences... c'est à dire... on peut penser que... la philosophie et la photographie, la métaphysique et la photographie sont essentiellement ce qu'il y a de plus éloigné l'un de l'autre, et puis, en même temps... c'est peut-être ce qui fait justement l'attirance des métaphysiciens pour la photographie. La photographie est une nouvelle façon de nouer un rapport au réel, rapport au réel douloureusement perdu ou douloureusement problématique dans l'exercice de la métaphysique même.

Nous appartenons à une génération qui ne peut plus concevoir la métaphysique, c'est à dire l'interrogation sur la pensée, l'homme, sur l'être, l'être en tant qu'être, comme une interrogation coupée d'une interrogation sur le réel, sur le monde, sur le sens du monde.

Heidegger plus tard, plus tard après Hegel, a posé la question de la réalité, de l'effectivité, de la métaphysique... Il disait que toute la métaphysique jusqu'alors avait interrogé l'étant... ce qui est au participe présent, les choses et non pas l'Etre, c'est à dire non pas la substance première, c'est à dire que la métaphysique en fait avait toujours échoué, s'était toujours fourvoyée, ne s'était jamais réalisée comme métaphysique. La photographie, l'art partent de la représentation de l'étant, prennent l'étant comme matériau. Hegel a le premier saisi que l'art, la création plastique, pouvaient être autre chose, étaient autre chose qu'une simple copie, étaient une façon d'appréhender le monde... Ca ne veut pas dire que l'art puisse remplacer la philosophie, et a fortiori la métaphysique. L'art est toujours du point de vue de la saisie de l'essence, de la saisie de la pensée, en deçà de la métaphysique, mais cet en deçà est un en deçà qui est plus proche du réel, plus proche du monde... donc qui est peut-être aussi un au-delà... c'est ce qui peut faire cet autre côté captivant de la photographie...

Si nous ne cherchons pas un être qui soit au delà de la vie, si nous rompons comme c'est peut-être le cas avec la trilogie de notre modernité Marx, Nietzsche et Freud, si nous rompons avec toute pensée religieuse, idéaliste de la vieille métaphysique, cette quête du sens de l'être devient la quête du sens du monde simplement, de ce qui est nous, l'homme, la pensée, la conscience. La métaphysique c'est l'exercice de la conscience... de la conscience se prenant elle-même pour objet... Dans l'art la conscience prend pour objet la représentation du monde, ou la représentation d'elle-même, mais c'est toujours de la représentation, ce n'est jamais de la saisie directe. De cette rupture avec la vieille métaphysique... il y a une grande inquiétude parce que cette place de l'Etre... elle est vacante...

Chez Descartes, il suffisait de chercher à connaître l'Etre, il était évident que l'Etre existait, qu'il y avait de l'Etre... il y avait un dieu... En proie à un doute, mais à un doute somme toute tout à fait formel, méthodologique... Avec la modernité il y a une immense vacance, un immense creux, et c'est peut-être pour s'assurer qu'il y a quelque chose quand même, qu'il y a «du monde», qu'il y a du réel... qu'on photographie.

Cependant, sans que jamais cela, photographier, cette épreuve, puisse se constituer, valoir comme preuve.

Il y a un mode de représentation, au XVIIème siècle répandu, ce sont les Vanités. Le peintre y représente l'art, c'est à dire représente l'activité même de ce qui est le tableau, de ce qui est la vanité en tant que tableau, en tant que peinture, et y mêle l'image de la mort, ce crâne, c'est à dire l'au-delà, la métaphysique, et s'établit un rapport de hiérarchie, un rapport de valeurs. C'est une façon pour l'art de se nier lui-même dans sa représentation, et, en même temps, de montrer que dans ce déni même, l'art garde toute son importance, toute sa prétention, qu'il a ses raisons d'être puisque, ce tableau là, malgré tout, malgré la futilité qu'il affiche de lui-même, de la peinture, il a été peint et il sera regardé par des gens.

Alors aussi cette image nous rappelle ceci que l'image est visible et invisible... qu'il y a ce qui importe ce qui n'est pas là. Si l'on veut c'est le sens derrière le signifiant, derrière le référent ou l'icône, toutes ces choses-là qui sont très approximatives, que la linguistique moderne a construite de façon très approximative... Si l'image ne fait que montrer, s'il n'y a rien au dedans, s'il n'y a pas l'idée coexistante

au visible, l'image ne nous apprend rien qu'une satisfaction de jolie image, une satisfaction anecdotique, artisanale, sociologique, une satisfaction de jolie image, or assurément il y a quelque chose de plus important que de montrer du doigt... Le non-dit, qui n'est pas l'ineffable mais est déjà au-delà même du dit et bien sûr par delà le montré, ce non-dit dont on sente la présence, la séduction...

La présence... L'image par nature est ce qui est visible, est ce qui donne à voir, ce qui affirme la visibilité du monde, la représentation du monde... à travers des conventions, à travers un code, le Quattrocento, etc. Et ce code même, dans sa représentation la plus triviale, affirme de l'invisible, reprend une métaphysique, une conception du monde, conception de l'humanisme, de l'oeil de l'homme comme regard central sur le monde...

Il y a cette peinture qu'on appelle peinture métaphysique, la peinture de Chirico, de Morandi, de Chirico surtout. Elle représente justement cette vacance, elle représente une vacance de l'Etre. Ce sont des places avec des statues, ce sont des objets, des ombres... des géométries... toutes choses qui somme toute appartiennent au domaine du conceptuel, c'est une peinture conceptuelle... métaphysique en tant qu'elle renvoie à des vides, c'est la représentation de vides, des places, des trains statufiés dont la fumée monte toute droite, une peinture vide, sans touche, sans éclat...

Ce qui rapproche sans doute également la photographie de la métaphysique, c'est la chambre noire, non plus seulement la chambre noire comme analogue à la chambre claire, comme exercice de perspective, comme point de vue humaniste dans le monde, c'est à dire comme réalisation mathématique et géométrique, donc conceptuelle, de la représentation nouvelle que la métaphysique a du monde à partir du XVIème siècle, à partir du XVème siècle, de la Renaissance... mais la chambre noire en tant que noire, en tant qu'espace fermé, donc en tant qu'espace de méditation, ponctué de lumières, de lumières ponctuelles, de lumières... le faisceau de l'agrandisseur... la lueur des lampes inactiniques... Ce n'est plus la caverne de Platon, ce n'est plus la grotte des apparences, ce n'est plus ce royaume de la tromperie, de l'aveuglement, de l'erreur... c'est la chambre noire en tant que la pensée se retrouve confrontée à elle-même, se retrouve confrontée sur elle-même, en dehors de la turpitude du monde, en dehors de la sollicitude, dans le solitude ; il y a ainsi deux temps dans la photographie, il y a le temps de la prise de vues où le photographe est au monde, nous sommes au monde, où le photographe est dans le mouvement, où il établit des tranches, où il coupe, où il tranche, où il saisit, où il prend, où il vise, où il est dissout dans le monde, où sa conscience est projetée dans le monde, et il y a le temps du laboratoire, qui est un temps de méditation, un temps d'élaboration, un temps où l'on est en dehors du temps, un temps où l'on peut prendre tout son temps - dans le laboratoire on ne sent pas le temps passer... je ne sens pas le temps qu'il fait... ces lumières ponctuelles dans la nuit, dans la chambre noire, sont analogues à la lampe du philosophe dont parle Gaston Bachelard dans *la Flamme d'une Chandelle*, cette lampe qui est symbole de la conscience, du désir de lumière de la conscience sur le monde... et qui est symbole également de la solitude de la méditation, de la solitude fatale et inéluctable de toute méditation, de tout retour sur soi ; la chambre noire c'est ce moment où l'image se prend elle-même pour objet, où l'image négative... l'image positive... Où tout n'est plus qu'affaire d'images entre elles, où il n'y a plus que des images, où il n'y a plus déjà que de la représentation, où il n'y a plus déjà que du concept, que de l'idée.

C'est le moment aussi de la révélation.

La photographie est un art propre, c'est un art purement intellectuel... La photographie est très proche de la philosophie également pour cela... dans la photographie il s'agit de viser, il s'agit de prendre, il s'agit uniquement de jugements de valeur, d'interventions minimales, des interventions qui sont des interventions mécaniques, qui ne sont pas des interventions de manipulation, qui ne sont pas des interventions gestuelles... la photographie est très éloignée de la peinture... pour cette raison... la photographie est une pratique purement intellectuelle, il s'agit de manier des appareils, il s'agit d'établir des cadrages, de faire des choix d'exposition, de moments, d'établir des jugements de valeur. Ainsi la photographie est très proche de la philosophie, en même temps que nous soulignions ce paradoxe tout à

l'heure de la tentation et du besoin pour la pensée méditante de ce bain de réel, de ce retour au réel, de cette appréhension du réel, dont elle ne peut par le truchement de l'analyse, par le truchement de la méditation solitaire que s'éloigner, que perdre, que perdre la jouissance du réel. La photographie est donc aussi cela, cette appréhension, cette jouissance du réel, cependant voué à la perte, voué à la perte dans la chambre noire, dans la chambre où il n'y a plus déjà que des images, où il y a à nouveau la solitude.

La photographie est donc l'art le plus éloigné de la métaphysique du point de vue du rapport au monde, du type de rapport au monde, et en même temps proche de la métaphysique du point de vue de sa méthodologie, son cheminement, méthodologie qui est une visée purement intellectuelle, qu'un exercice purement intellectuel, et en même temps il y a cette relation, cet autre paradoxe, ce problème du hasard dans la photographie qui semble s'opposer à tout effort de rationalité, à tout l'effort de nécessité, à tout l'effort d'appréhension et de globalité de la métaphysique...

Le hasard, ce laisser-aller à la contingence et l'inanité du monde qu'aucune ruse de la raison n'a pu encore réduire. Le hasard, le fortuit, le néant, le néant comme espace nécessaire de l'Etre. Flottement de la visée jusqu'à l'expression de ces moments heureux de la conscience reconnaissant ses propres contenus dans le monde, ses contenus de conscience, d'inconscience aussi comme dans ces scènes que déjà on a l'impression vague d'avoir vécues, et qu'elles se rejouent, nous impliquant nous-mêmes comme acteurs, avec un tel air d'évidence.

La conscience qui fraye entre l'Etre et le néant et réalise parfois sa plénitude à travers la reconnaissance dans le monde de sa réalité de conscience, de ses contenus de conscience, de ses projets de pensée dans le monde. La conscience se reconnaissant alors à travers sa propre projection, ses propres vides prête à recevoir l'empreinte et authentifier ces empreintes comme autant d'inéluctables nécessités, d'inéluctable réconciliation d'avec cet autre : le monde et les autres mêmes. Comme l'illusion permanente de pouvoir gommer le néant, de pouvoir gommer le hasard.

Et puis il y a encore ceci, il y a encore ceci qui est l'errance, l'errance venue de cet écroulement de l'Etre absolu, venue de cet écroulement de la vieille métaphysique idéaliste, pour une métaphysique où s'est abolie l'idée de progrès, l'errance du photographe qui marche dans le monde... qui marche dans le réel et qui erre à la recherche de ce moment de plénitude dont je parlais tout à l'heure. Heidegger dans les *Chemins qui ne mènent nulle part* comparant la métaphysique à ces promenades en forêt où il y a ces petits chemins de bûcheron qui sont des impasses, qui sont un réseau touffu de fourvoiements... nous ramène à ceci : la pensée méditante est nécessairement une pensée qui erre... une pensée qui erre grandement dit Heidegger. Il y a une possibilité photographique ainsi, pour explorer des chemins, la photographie est un instrument d'exploration, souple, une façon d'entrer dans le monde, de se projeter dedans, et de le faire entrer dedans la chambre noire. Cette errance c'est l'opposé de cette foi qu'il y a eu et qui a été contemporaine de l'invention de la photographie, cette foi dans la route royale du progrès... cette foi dans un déroulement de l'histoire téléologique qui nous mènerait, de la barbarie vers les lendemains qui chantent, vers les lendemains meilleurs, en lesquels nous avons cru... après la philosophie des Lumières, après Hegel, après Marx, après Marx même... toutes ces croyances écroulées... comme primitives, croyances théologiques du «Moyen Age», croyances positivistes du XIXème siècle, nous revenons à ceci : à l'errance socratique, à l'interrogation, à l'ironie, aux questions sans réponse, aux dialogues aporétiques... à une inquiétude, impossibilité de rester sur place, nécessité d'aller voir ailleurs, de prendre, de se confronter au monde à nouveau, aller et retours, va-et-vient, tragique.

La photographie a été inventée au XIXème siècle, elle est une invention positiviste. La photographie est contemporaine des autoroutes, contemporaine des boulevards Haussman... contemporaine de l'idée de progrès, contemporaine d'une foi naïve, positiviste, scientiste, socialiste.

Arago ne proclame dans la photographie qu'un instrument d'exploration scientifique, qu'un instrument didactique, la photographie peut être cela c'est vrai, peut être une aide méthodologique, toute

réserve faite sur la relativité de toutes les aides méthodologiques dans les sciences qui en dernier ressort ne sont que conceptuelles... mais la photographie vit aussi sa crise, crise des magazines, crise de ses enjeux et missions idéologiques, la solennisation, l'apparat, l'information, la distillation quotidienne du grand spectacle journalistique. Et de même que jamais la métaphysique, la philosophie n'ont servi à rien, n'ont à servir à rien, et bien la photographie elle-même est en passe de ne plus servir à rien, comme la peinture, comme la peinture depuis que la peinture ne sert plus à orner l'église, elle devient cela, caduque... l'image reste profondément quelque chose d'absurde à côté de la métaphysique, c'est une activité... activité - la seule attitude logique serait une pure attitude de méditation. Or nous ne pouvons pas être logiques, c'est ceci que nous découvrons, nous ne pouvons pas être en dehors du tragique, nous ne pouvons pas aller sortir, en dehors de ce va-et-vient entre la pensée et le monde, entre la solitude et la jouissance, entre la nature et l'histoire, entre les pulsions et la raison, et nous découvrons cette tragédie comme une tragédie inéluctable, retour à l'antique, retour... à l'inconciliable, au noir, à la dialectique.

La photographie est l'exercice ultime de cette dérision, de cette dérision qu'est tout exercice de l'image, qu'est tout exercice de la représentation du monde, puisqu'il s'agit d'une empreinte d'apparence, d'une empreinte de lumière... et, faire de la photographie, c'est peut-être une façon de faire de la métaphysique par l'absurde...

Un temps, un temps je croyais encore en l'histoire, je croyais encore en cette téléologie, j'ai cru également que la création pouvait également être ceci, pouvait être ce qui donnait sens à un monde qui n'avait pas de sens... un peu comme cette musique dans *La Nausée* de Sartre, qui est ce qui seul a une origine, ce qui seul a été voulu, ce qui seul est nécessaire, ce qui sauve tandis que notre propre existence est cet élément purement contingent ; et puis, je me suis aperçu de ceci que cette création elle-même était aussi contingente que notre existence même, parce que entachée de notre existence, mais en même temps aussi nécessaire à l'intérieur de cette contingence qu'est nécessaire pour que nous puissions survivre, pour que nous puissions vivre l'existence de notre être au monde...

Peut-être parmi les dérisions, la photographie est un moyen ultime et radical, et, parce qu'il s'agit d'un moyen radical, un moyen légitime, mais en aucun cas un moyen essentiel, la photographie est un épiphénomène dans l'histoire du monde. Il y a eu autre chose, il y aura autre chose, il y a encore autre chose. Ce qui seul peut-être est essentiel, ce que nous dit Lascaux, ou la tête de femme de Brassempuy, c'est la représentation, c'est ce besoin que nous avons de représenter, de rendre sensible ce qui est dans notre tête, c'est à dire d'établir des médiations entre ce monde que nous n'arrivons pas à appréhender, que nous n'arrivons pas à comprendre, que nous n'arrivons pas à dominer, et ce monde qui est également notre monde même, c'est à dire notre propre réalité d'homme, notre propre corps d'une part et, d'autre part, le produit de notre esprit, le produit de notre conscience...

Et la possibilité d'un art appeler métaphysique est fondée sur cette faculté pour l'art d'exercer cette volonté : représenter la pensée pour objet pur de représentation sensible.

Il y a les espaces vides, les espaces déserts, comme la représentation de cette vacance, de cette vacuité, de cette déréliction, cette désespérance, cette errance. Ces lieux... Il y a la représentation de ces femmes, de ces consciences, de ces femmes-consciences, de ces femmes méditantes... de ces lumières qui sont la conscience de ces femmes méditantes et conscientes... Les femmes sont aussi un sujet traditionnel de la représentation picturale, de même que le paysage, ce peut-être un retour à l'essentiel, un retour à l'essentiel en tant que le sujet est tellement chargé d'histoire qu'il puisse s'éteindre, se nier lui-même comme sujet, n'être plus que le prétexte à autre chose, et en même temps est peut-être cette expression de la nostalgie d'un monde, d'un autre monde, de cette nostalgie hégélienne mythique d'un monde grec équilibré... beau... le monde des harmonies, le monde des statues grecques, le monde des proportions architecturales, le monde de l'équilibre entre la pensée et le corps, la musique, ces choses là. Nostalgie de l'origine, de l'unité...

Ecroulement de la vieille métaphysique : la femme a une âme, elle pense.

Femmes méditantes, vouées à l'errance, en attente, rien, du noir, des lumières, des choses ponctuelles apparaissant ou au contraire l'errance comme cette errance au fil de l'eau, le corps nu, nudité primitive... fragilité... du monde, de l'homme, dans cet univers chaotique... La dérive.

Nouvelle idée de cette métaphysique : que nous ne pouvons pas sortir du chaos, qu'il n'y a pas ce progrès du chaos vers l'organisé... le paradis, sur terre ou ailleurs... il y a le chaos inéluctable, il y a le tragique inéluctable, et au milieu de ce chaos il ne reste plus qu'à danser, mode chorégraphique de l'expression.

Il ne nous reste plus qu'à danser, un peu comme on marcherait sur des oeufs ou un petit peu peut-être comme on ironiserait sur cette absence de sens, la photographie est aussi cela, et en cela aussi elle est proche de l'exercice de la métaphysique, si la métaphysique aujourd'hui ne peut être que la méditation de l'ab-sens... de l'absence de sens, d'une quête de sens qui sait ne jamais pouvoir être remplie, jamais être satisfaite, la photographie est, ainsi que toute image mais d'une façon bien plus pathétique que n'importe quelle autre image la représentation de ce qui n'est pas, de ce qui n'est plus... de ce qui d'une certaine façon n'a jamais été et partant la représentation tragique d'une perte, d'une perte de la présence, d'une perte du sens ; çà a été là, il y a quelque chose qui aurait pu être là, qui aurait pu être ce monde équilibré, ce monde de méditation, ce monde de quiétude, et pourtant, c'est inaccessible, distendu, inexorablement perdu, inaccessible ; au-delà du papier il n'y a rien, il y a ce bout de papier.

Les photographes me font penser à un homme qui voudrait reconstruire en miniature dans le sable d'une plage la Muraille de Chine pour en garder une image solide dans le temps. Ainsi les photographes primitifs sont allés photographier les pyramides d'Egypte, pour en ramener des représentations, mais également vraisemblablement pour en sauvegarder en ce siècle de restauration et de conservation une image.

N'est-il pas dérisoire de vouloir conserver une image qui ne se préserve pas plus de cent ans, de deux cent ans, de pyramides qui se sont maintenues intactes depuis des millénaires ? N'est-ce pas cela la vanité de l'image, n'est-ce pas cela le retour de nos vanités, le retour inconscient, présomptueux, idiot...

Dans l'histoire de tout cela, il y a eu enfin l'histoire de la phénoménologie avec Hegel, avec Heidegger, en France avec Merleau-Ponty et Sartre. La réhabilitation moderne de l'art vient de ceci, de ce que la philosophie, de ce que la métaphysique a pris conscience que l'être était ce qui se manifestait, et que par conséquent nous devions porter un nouveau regard sur ce qui se manifestait. On raconte que Kant avait un profond dédain pour le monde, pour les hommes, pour le réel.

A partir de Hegel ceci devient impossible parce que Hegel comprend que l'Etre est ce qui se manifeste et que nous ne pouvons appréhender l'Etre qu'à travers la réflexion sur ce qui se manifeste. C'est là la seule raison de l'intérêt de Hegel pour l'art, l'art en tant qu'élément de ce qui se manifeste et de ce qui saisit ce qui se manifeste.

La philosophie vient toujours après, elle peint gris sur gris. La photographie aussi est en gris, en noir et blanc, abstraite, on ne médite jamais assez ce caractère d'abstraction de la photographie parce qu'elle est en noir et blanc et non seulement parce qu'elle est plane, et non seulement parce qu'elle est cet espace arbitraire, cette représentation arbitraire d'une perspective quattrocentiste. La phénoménologie a légitimé ce nouveau regard sur le monde... ce nouvel intérêt porté à la façon dont le sens se manifeste à travers le monde, pour aboutir finalement à ceci, que ce sens est un sens qui ne peut être que l'objet d'une quête - ce que déjà des mythologies exprimaient - mais d'une quête dans laquelle le sens est toujours au-delà, comme la photographie est toujours en deçà.

L'Etre a besoin d'apparaître... Même dans la vieille métaphysique Dieu avait besoin de se faire homme, avait besoin de se faire Christ, avait besoin de se faire hostie. Pourquoi Dieu parfait, pur esprit se suffisant à lui-même, eut besoin de créer le monde ? Pourquoi si l'esprit n'avait besoin de la matière ?

Pourquoi est-ce que le sens aurait eu besoin de l'existence si l'existence n'était pas nécessaire au sens pour que le sens se constitue lui-même comme existence.

La photographie est un moyen brut d'appréhender ceci, ces apparences, moyen intellectuel de viser, de cadrer, de choisir, le grand verbe de la philosophie, ce qui désigne l'exercice de la philosophie chez Hegel est le verbe Saisir, il ne s'agit plus de comprendre dans une vaste totalité a priori, il s'agit de saisir... La philosophie vient toujours après le monde, la méditation est toujours une saisir *a posteriori* du monde ; la photographie de même.

Ce qui importe est donc toujours ceci qui n'est pas montré, le contenu de pensée par delà le contenu du monde, c'est le fait que l'image est une de ces représentations à travers quoi la pensée se saisit comme pensée et se saisit également comme pensée sensible, comme exercice sensible, comme pensée traversée de pulsions, traversée de matière, traversée de jouissances indissolublement. Si la peinture est l'affirmation du corps en tant que geste... la photographie est l'affirmation du corps en tant qu'être-là, présence de ce qui a été, présence corporelle, et corps du photographe dans ce monde.

Photographier est donc aussi ceci : le retour du corps dans la métaphysique, le retour du corps dans une métaphysique au-delà la scission cartésienne entre l'âme et le corps, retour du corps dans la philosophie nietzschéenne - le vouloir-vivre - retour du corps dans la métapsychologie freudienne - le ça - retour du corps dans la pensée philosophique marxiste - l'existence - retour du corps dans la phénoménologie - l'être-là... Affirmation de la corporalité, manifestation de la corporalité, éclairage nouveau sur la corporalité... à savoir le corps en tant que lumière, la photographie est la saisie de ceci : du corps en tant que lumière, de l'idée de l'inéluctabilité du corps. Nous sommes au monde, nous sommes dans le monde dans lequel nous errons, dans lequel nous essayons de saisir, d'appréhender, de nouer des relations, autrui, mon regard sur autrui et le regard d'autrui sur moi, ce à travers quoi je me construis, ce à travers quoi la photographie se construit comme image, à travers le regard du photographe, à travers ce regard que l'homme porte sur le monde et qui fait qu'il saisit, qu'il appréhende le monde, fusse dans sa futilité, mais fusse aussi quelquefois dans sa dimension juste, dans sa dimension effective, dans sa dimension vraie, c'est à dire dans sa dimension tragique.

La photographie comme la tragédie se joue en noir... et blanc ; en opposition de valeurs, en dilemme de valeurs, en contradiction de valeurs... en abstraction dernière. La photographie est proche de l'écriture, le mot graphie dit ceci que la photographie est écriture, abstraction, dessin, qu'elle n'est pas la matière picturale, qu'elle est le signe, le signe vide par excellence, puisque jamais, jamais on ne peut savoir si la photographie est purement signifiante de ce qu'elle recouvrirait comme signifié ou insignifiante de ce qui s'est donné à elle comme réel.

La photographie est ce signe vide... ce signe tragique dont on ne peut jamais rien savoir absolument comme il en est du restant du monde, dont on ne peut être sûr de rien... simplement que ça a été là, qu'il y a eu du corps qui a été là, qu'il y a eu de la pensée qui a erré... de la pensée se cognant contre le monde, se cognant contre le corps, cherchant à le saisir, cherchant à le capter, se cognant douloureusement, de la pensée errante...

Intervention audiovisuelle. Texte lu pendant la projection d'un choix de photographies de 1974 à 1984 durant le 22° congrès des Gens d'Images : «Image, visible & invisible» à Toulouse en Avril 1984.

LA PHOTOGRAPHIE AU MUSEE.

La photographie est comme le musée une invention de la nouvelle ère républicaine de 1789, de la philosophie des lumières et ses visées encyclopédiques, de l'historicisme et du désir d'accumuler les vestiges du passé, du positivisme et ses versants scientistes.

Le Palais du Louvre devient «Museum central des Arts» sous la Convention en 1793. En 1799 le peintre J.-L. DAVID proclame en préface à son exposition des Sabines : «En favorisant le système des expositions publiques, le peuple, pour une légère rétribution entrera en partage des richesses du génie (...) Qui empêche donc d'introduire dans la République française un usage dont les Grecs et les nations modernes nous ont donné l'exemple? Nos anciens préjugés ne s'opposent plus à l'exercice de la liberté publique».

Quand le 15 juin 1839 François ARAGO, député libéral, propose à la Chambre que l'Etat devienne acquéreur de la découverte de la photographie et rende libre et public le procédé, ses arguments sont l'incarnation renouvelée de ce même idéal démocratique qui voit essentiellement en la photographie un procédé d'investigation et de vulgarisation scientifique.

Et ne s'agit-il pas tout à la fois dans chacun des deux cas, musée ou photographie, de conserver d'une part, de répandre et faire connaître d'autre part?

De là, il aurait du s'ensuivre que musée et photographie cohabitent inextricablement dans la même maison symbolisée encore par le Musée Imaginaire d'André MALRAUX.

Pourtant il n'en est rien, car le malentendu étant patent dans la déclaration d'ARAGO : la photographie ne pouvait intéresser l'art et la science que dans la mesure où elle-même n'était pas conçue comme un des Beaux-Arts. Ainsi, elle se trouvait exclue du musée.

Encore, aujourd'hui en Europe, la présence de la photographie dans le Musée n'est pas un phénomène entendu, elle demeure une exception. Mais de quelle photographie s'agit-il? Le dessin industriel a-t-il eu jamais à voir avec l'art de RAPHAEL?

Dans l'histoire de l'art, on a coutume de poser la question des rapports entre photographie et peinture en termes d'influence, positive ou négative - mais n'est-ce pas là le signe d'une superficialité d'esprit qui nie à l'Histoire toute profondeur? Ne vaut-il pas mieux se demander ce qui dans les bouleversements culturels entamés à la fin du XVIIIème siècle (l'invention de la photographie date de 1822) catalyse la découverte de la photographie et engendre une nouvelle peinture?

Prenons-en quelques signes : l'esthétique future du portrait photographique des daguerréotypistes, l'esprit même du cliché photographique, n'était-elle pas déjà contenue dans le réalisme positif de «Napoléon dans son bureau» peint par DAVID en 1810 ou le portrait de «Monsieur Bertin» par INGRES en 1832? L'instantané ne s'incarne-t-il pas déjà dans le tableau de 1800 du Baron GROS «Napoléon à Arcole»? «Les pestiférés de Jaffa» ne sont-ils pas les images primitives du photo-journalisme?

Nous sommes alors bien loin des représentations hiératiques de Louis XIV et des peintures allégoriques de NATTIER, le XIXème siècle sollicite une autre représentation du pouvoir en même temps qu'une démocratisation de la représentation.

Quant à l'opinion d'une photographie rendant caduque la figuration en peinture, et permettant à cette dernière de s'envoler vers le ciel éthéré de l'abstraction, regardons autour de nous les expositions de

peinture contemporaine : celle de BONNARD ou de BALTHUS, de CREMONINI ou HELION, les avait-on refoulés?

Le photographe Charles NEGRE a-t-il donc empêché COURBET et NADAR, le peintre MANET?

En réalité c'est qu'une idéologie, toujours soucieuse d'une linéarité du progrès, a voulu ignorer la pluralité du mouvement artistique. N'y avait-il pas à côté des Impressionnistes les «Pompiers», dont les tableaux sont si troublants d'une proximité photographique et contemporaine? Et la peinture de MALEVITCH ne coexistait-elle pas avec la peinture métaphysique d'un CHIRICO?

Un tel discours pour réduire la photographie à un simple outil, un rudimentaire levier permettant enfin aux peintres de faire «autre chose» n'en a pas moins involontairement rétréci le champ de la peinture.

L'impressionnisme est bien davantage issu d'une subjectivité lyrique néoromantique, et des balbutiements de la physique et de la psychologie de la perception de la lumière, que d'une désertion de la représentation perspectiviste.

La photographie n'est-elle pas dans le Bauhaus ou le constructivisme des années trente devenue élément abstractif au même titre que les autres techniques?

N'est-ce pas NADAR qui en 1874 à Paris accueillit la première exposition des impressionnistes et cet autre photographe STIEGLITZ qui fit pénétrer aux Etats-Unis à partir de 1908 peintres fauves et cubistes?

Point n'est besoin de multiplier exemples et références historiques : peinture, photographie et, faut-il ajouter, sculpture, architecture, musique, se nourrissent d'un même terreau et lancent leurs fleurs vers des aspirations communes en même temps que spécifiques. Car évidemment, ce n'est pas par hasard que l'on peint, que l'on photographie ou que l'on sculpte : dans chacun des cas (pour autant que les techniques soient à l'oeuvre séparément ce qui n'a pas été toujours le cas ces trente dernières années) l'artiste, s'il y a art, choisit un rapport différent au réel : au réel de la représentation, du figuré, comme au réel du matériau qu'il travaille.

Resterait-il à montrer que la photographie soit un art? La question semble mal posée : le découpage aux ciseaux qu'employait MATISSE n'était pas un art en soi, pas plus que de manipuler un pinceau sur une toile ne justifie de l'art ; il n'y a pas de technique en elle-même artistique, l'art est une attitude intellectuelle qui définit son projet en même temps que son matériau et ses outils. Rien à ajouter.

Combien de temps faudra-t-il alors pour lever les malentendus d'ARAGO? Le temps que les valeurs légitimées se renouvellent? N'a-t-il pas fallu attendre les années 1500 pour que la peinture, référence obligée du musée, se définisse comme art? N'est-ce pas à la même époque qu'au fond a débuté l'histoire de la photographie, vision du monde déjà toute contenue dans la *Caméra Obscura* de VINCI...

L'histoire de la photographie a cinq siècles au moins, il est bien temps qu'elle entre au musée.

Préface à l'exposition de photographies de Guy Hersant Au Musée De Fécamp, Janvier 1984.

QU'UN SANG IMPUR ABREUVE NOS SILLONS.

Fusion, mixtion, brassage synthétisent au mieux la recherche d'Antoine Poupel depuis ces quatre dernières années. Femme et eau, captation et perturbation, mer et mère, simulacres de religiosité et illusions d'érotisme, surface sans fond de l'émulsion photographique et modelage de la couche humide du Polaroïd ou entaille du sillon de la gravure... son travail se repère comme le parcours tortueux d'une piste qui nous ramène à l'essentiel : le mélange. Nous y embrassons un en deçà de la pensée rationaliste ainsi qu'Empédocle envisageait l'Etre comme tragédie cosmique où s'allient et s'affrontent eau (chez Poupel la mer) feu (le désir) terre (le sol des forêts ou la pierre des gisants) air (ici figures mythologiques -anges, arches de Noé - en élévation) ainsi qu'amour et sadisme. Or ce qui est mélangé est par excellence l'impur. Affirmation et dénégation, mère et putain, peinture et photographie, Poupel part d'une utilisation à plat de l'image instantanée pour y dessiner l'émergence du désir c'est-à-dire la marche vers un sacré où la jouissance existerait par la transgression des libertés elles-mêmes. Images portant les stigmates de cette perversion de la représentation : mutilation, détérioration de ces nues travaillées au corps << symboliquement avec le dos d'un pinceau >> pour y créer effets de vague et de tripes, effacement après-coup de ces pôles d'attraction de la chair où la photo semblerait toute entière nous guider, Poupel s'adonne à une reprise du répertoire fantasmatique du sexuel et une organisation savante de la frustration. Plus récemment il fait apparaître sur Polaroïds de feux et forêts des fantômes au tracé primitif des figures - anges ou farfadets. Alors nous voyons bien que nous avons à faire à cette sorte de rituel magique de l'intervention sur l'image du réel, son substitut-fétiche, ainsi que sur ces légendaires statuettes piquées d'aiguilles des sorciers vaudous. Peinture ou photographie? Faire du rien avec du déjà-là ou du tout avec du rien, le mélange est géniteur - eau et argile - terre et feu - du renversement des mondes et de l'insurrection des consciences c'est-à-dire de la création, seule question qui ait à nous préoccuper par delà tout critère pragmatique et quotidien du cloisonnement des procédés et techniques.

Préface au catalogue d'Antoine Poupel à la Villa Médicis, Rome, 1984.

LE RETOUR DU CORPS

Août 1980, lettre.

Je relis pour la énième fois «la lettre» en tête des Cahiers.

Tant de choses me touchent dans cette lettre.

Nous sommes le cinq Août. Non, le six, et mon travail n'avance gère.

Bouffé par l'angoisse jusqu'au fin fond de mes entrailles.

Diffuse, sourde, omniprésente, violente.

Mon travail n'avance plus. Je te hais parfois parce que j'ai pensé après mon appel au téléphone ,- mon dernier - en Juillet dernier que je pourrais bien crever et que cela serait égal.

J'étais au bord de crever, d'étouffer ce jour-là et cela t'indifférait.

L'affiche de l'exposition est tirée.

Je la trouve atrocement triste, austère.

Il me semble qu'elle soit un condensé de ma noirceur.

Je me suis mis à la lecture de Kant.

...

Je fais des prises de vues. Peut-être la seule chose que je fais.

Non, je lis parfois. Les revues, Art Press, Les Cahiers, Barthes.

Je ne l'ai pas terminé. De rien.

Ca n'a rien à voir avec l'an dernier où je brûlais de douleur de ton éloignement, de ton absence.

Non, plus pure : l'angoisse indéfinie, et infinie aussi.

Je sens cela des fois.

Souvent.

Entre les deux.

Tout le temps.

Je ne t'ai pas oubliée encore.

Tu ne savais pas - il y a deux ans - que cela serait ainsi.

Je le devinais.

Il me semble comprendre avec une clairvoyance inhabituée ce que je fais, où je vais, et cela me pèse dans mon travail, pendant les prises de vues par exemple.

Je cuis des tartes aujourd'hui. Aux groseilles et aux poires.

Je prends goût à ces choses-là.

Ta carte postale en un autre temps m'est parvenue.

Ce bouquet de fleurs.

J'ai invité des gens à dîner ce soir. Je pense qu'il est trop tôt pour que je puisse réinvestir mes sentiments sur d'autres.

Que mon deuil n'est pas terminé.

W. dit que je cherchais mes racines.

Que c'était cela que je cherchais dans les livres (je disais dans un rêve qu'il fallait absolument que je les lise

tous).

Je pensais encore : je ne suis de nulle part (et c'est par concession et ironie que j'ai convenu du «originaire d'Harfleur» sur la présentation des expositions.)

En réalité, je ne viens de nulle part.

De personne.

J'ai longtemps vogué en ta compagnie.

Je souffre physiquement de la chaleur.

Je n'aime pas l'été.

Je ne sais où tu es. Cela m'est à peu près indifférent.

J'ai voulu à Rennes - là d'où tu viens. C'était il y a deux semaines.

Je me suis dit : j'y vais deux jours. Photographier.

Photographier ce lieu-là.

Parce que dans ce lieu-là, il s'est passé quelque chose qui a à voir.

Me touchant.

J'ai mis cette chaise que tu avais brisée dans le débarras.

Malgré tous mes efforts pour réparer cela.

Elle se brise.

Toujours.

A nouveau.

Je ne t'ai jamais écrit depuis qu'en Juillet tu voyages.

Je n'ai même jamais voulu ou pensé le faire.

Seul aujourd'hui je pense à t'écrire et t'écris.

Bien que te sachant ailleurs.

(Mais as-tu toujours la clef de ma parole brouillée?)

Je ne me souviens pas très explicitement penser à toi ces jours d'été.

Les choses sont diffuses, profondes, diluées dans ma chair ; pénétrées en dedans.

Je te vois. Je t'aime.

J'ai le tableau de Chardin devant les yeux.

J'ai été très impressionné par les raies vues Quai de l'Ile un soir de Juin, par leur bouche et leurs yeux, et cette étrange sensation de sourire qu'elles donnent, il est vrai.

Ce qui sur un autre registre me fait penser à la Joconde.

Tellement peur lorsque je vivais avec toi que tout ceci ne se brise, si sûr et si fragile.

Cette lettre adressée

A toi

sans qui

jamais

rien

n'aurait été possible.

Rien

Toi qui voyages

qui aimes, qui respires.

Qui aspires et luttes.

Toi

libre de moi

Enfin.

Peut-être j'aimerais alors que mes images écorchent les autres, leur faire toucher un peu de ce qu'ils refoulent

d'eux en eux

de moi :

la douleur.

- comprends-tu ceci? -

J'ai toujours le tableau devant les yeux.

Je crois parfois que je pourrais me passer de la photographie, mais, ni des images, ni de l'écriture.

Pas de cela en général.

Le bien que me fait de t'écrire. Le bien que tu me fais, toi.

Comme quand tu venais ici.

C'est comme si je jetais ces lignes

sans que jamais tu ne les lises mais qu'en un même temps il était nécessaire que ça te vienne entre les mains.

Sachant qu'en cela encore vit ma liberté, d'aller à contresens de l'histoire, de m'abstenir du présent, de sa réalité.

Sans que jamais cela soit une fuite.

Mais plutôt de la force.

Ma force.

Comprends-tu cela?

Au moins qui est ma vie.

Sur ce papier blanc. Et lisse.

Je me prends à attacher une très grande importance aux papiers. Je lis les catalogues des papeteries :

Vélin, Arches, Centaure, Sirène, Kraft, Vergé, Japon nacre, Ingres...

Comme des noms de fleurs.

J'ai envie de leur dire tout cela des fois.

Je ne le dis qu'à toi.

Qui le sais déjà.

21 Août 1980, lettre.

La carte est arrivée. C'était ce matin.

Froide, glaciale, chosifiée.

Ce n’est pas vrai : tu n’as pas trop dansé.

On ne danse jamais trop.

Toi, ton désir est tel que cela n’a pu être trop.

Lisse et froide et vide, comme le bleu et le jaune sans nuance de la carte postale n°2579 (Champ d’ajonc en bord de mer).

Je ne peux non plus croire que ce soient ces couleurs-là que tu aurais voulu mettre en image toi (et non «attraper»).

Je ne peux penser cela.

Aller et retour en ville en début d’après-midi.

Trouvé un livre soldé de photographies du dix-neuvième siècle.

Un livre anglais. Sur les cent francs (les derniers) que je venais de retirer à ma banque la moitié sont partis avec ce livre. Et vingt-huit en tabac et timbres-poste. Je n’aurai plus de quoi manger.

A nouveau devant moi le portrait de Sigismond Malatesta.

Ta carte est l’image de toute ta distance, toute ton indifférence.

Cette photo-là imprimée, est indifférente à l’homme comme à l’histoire, à la subjectivité. Elle est étrangère. Sans densité.

Cette image-là est à l’inverse du portrait de Piero Della Francesca, et du bouquet de Cézanne posé à côté.

Je regarde la photo de Boubat : «Lella - Bretagne 1947»

Les légendes sont parfois des hommages.

Mars 1981, notes.

Sur ces images - papier -

Blancs, Noirs, Gris sur tout par-dessus tout.

Les blancs de l’image comme des trous. Blanc sur la bande son, trous dans la mémoire.

Absences.

Ca s’allume et ça s’éteint, clignote, oscille, ne saisit que du vent, du vent chargé de lumières.

Dire : j’ai tout écrit et je n’ai plus rien à déclarer.

Tout photographié et plus rien à ajouter.

Laisser dire, laisser errer, dans ces images à l’image de l’errance.

La vague divague erreur.

Voir dans la nuit du monde.

Souvent fermer les yeux.

Ne plus qu’imaginer ce qu’il en sera de l’image autre que ce qui bouge encore, trop plein de vie encore, dans la fenêtre.

Si je vis de la photographie?

J’en vis, j’en meurs.

Je regarde furtivement «mes» photographies :

trop de vécu là dedans, elles ne peuvent m’être qu’insupportables.

Mon regard sur ses yeux.

Clairs. Je dis :

Quelque chose de très ambigu, très dérisoire comme des images.

Qui sans cesse se cogne, plafonne au réel - affrontement dont personne ne sort vainqueur - ni rien : la photographie.

Mes yeux sur ces images d’elle.

Sur son silence.

Sur leur lumière.

De ces images que je voudrais qu’elle aime

- follement.

Elles - sont la négation de ces images,

des images d’elles

Leurs images

mes images.

sans cette tension : plate tautologie, redondance

comme la nature.

Le naturel - la nature est déjà bien assez comme ça.

Elle est.

Trop d’existence.

28 Juin, cahier mauve.

Comment faire, comment vivre?

Je dis que je vais arrêter de faire de la photo pendant un mois et lire. Je dis ça parce que j’ai besoin de pensée. Je dis que j’aime.

Ajouter à cela que, théoriquement, je me sens perdu, sans plus aucune référence.

Non pas donner de nouvelles solutions à des problèmes anciens ou nouveaux mais créer des problématiques sans solution. Telle est seule, l’histoire, non téléologique.

Doute qui dure, m’ébranle, me vide, me mine.

Il me semble que j’aie envie de faire autre chose.

19 Janvier 1982, notes.

La peur d’écrire.

La peur de faire des photographies.

La peur des images maintenant.

La peur qu’à force d’écrire, proclamer « ne plus croire aux images» je n’y crois réellement plus.

Peut-être plus intellectualiste encore que jamais.

Le Designo - pas le Colori.

En quelles images puis-je croire encore? En quoi puis-je croire encore? Là est la question.

Car lorsque je me défendais : «ne plus y croire» j'y croyais donc encore, de biais au moins.

Mais maintenant que cette conviction m'emplit au point d'être ma seule conscience...

L'image qui soit sa destruction, qui s'éteigne d'elle-même comme latences d'où elles ne sortiraient jamais, dont jamais plus personne - et surtout pas moi - ne les extrairaient plus.

Je risque de devenir trop consciencieux : reflets, flous, fixité, trop facile quand on en connaît la manière.

B. ne comprend pas cela : que j'aie besoin d'entrer en crise.

...

Il faudrait en finir, qu'éclate cette chose, que se comble ce creux : l'empreinte - et la trace avec.

28 Juillet, notes.

Suspension de l'action. Epochée.

Trouver la mesure, le sens, du Tragique.

Dire ceci : notre tragique, notre dérision, aussi confidentiellement qu'une nuit à parler avec une femme.

Dire cela : notre *anatopisme*.

...

Méditer le tragique.

«Ame te souvient-il...» (Verlaine).

Entre l'attitude philosophique et l'attitude du photographe il y a sans doute cela de commun : être contemplatif, se tenir extérieur à l'action, mais y être et la voir, la saisir, la penser, l'avoir.

Quelquefois je m'effraie de me laisser aller au plaisir des images : l'autre jour ainsi en feuilletant avec B. je ne sais plus quelle revue de peinture, l'admiration - puis, d'un seul coup le sentiment de la fatuité, de la facticité.

Ainsi cela m'arrive dans les musées : me laisser happer par l'image, la peinture la photographie, la gravure puis soudain un terrible fossé, une nauséeuse cassure.

Parfois avec mes propres photographies.

La musique encore trouve quelquefois grâce «à mes yeux», si impalpable est-elle. Je ne pense pas que ce soit hasard si Sartre a choisi dans la Nausée la musique comme noeud salvateur.

Mais les images?

Tu veux une image? Images pieuses, images sales, images sages...

Une image.

4 Novembre 1982, notes.

F. est venue.

Examiné les photographies que j'ai faites d'elle les 17 septembre au Tilleul dans la mer et le 29 Octobre chez elle.

Parlé de sa révolte, sa réaction cassante lors de notre dernière prise de vues par opposition à mon rythme (ce que F. appelle la «ballade» c'est-à-dire la recherche continuelle et incertaine de poses, de points de vue, de

cadres, d’expressions) qui est mon fonctionnement photographique.

Double révolte : celle de F. parce qu’elle m’a ressenti tyrannique, brisant son désir, son plaisir, qu’en cet acculement réside une part d’au-delà de soi-même et du monde qu’il faille souffrir pour atteindre cette plénitude au dénouement de l’image.

Décalage effectif des jeux d’intérêt : c’est essentiellement dans le jeu de la prise de vues, de la pose, la situation vécue que F. cherche son plaisir. C’est rigoureusement et monolithiquement dans le champ de l’image que je cherche le mien. Dans l’après. F. cherche à «se rassurer sur son existence» et s’insurge de cette distorsion entre son être et l’image, ce qu’elle désigne comme perversion.

Perversion : isoler une tendance, un stade, normalement moyen ou moment par rapport à une fin, en l’isolant et le prenant comme fin en soi.

Qui est pervers?

23 Juillet 1983, journal.

La photographie me tisse ce fil perpétuel à mon passé.

Je suis le perpétuel témoin de ma vie, mon propre détective qui me file moi-même, rien de ce que je fais ne peut m’échapper.

Photographe semblable au dyspeptique de Nietzsche, je ne peux jamais en finir de rien. Tout est constamment remis sur le tapis par ces images que j’accumule derrière moi comme un escargot son filet de bave.

Passé toujours présent, fixé.

Elles, passées, toujours trop présentes : mon oeuvre «actuelle».

23 Janvier 1984, journal.

Souvent l’attirance de la mort, la mienne.

Je m’étonne toujours de tant de noirceur en moi.

De tant de peine à vivre et au plaisir.

Ainsi, comme à l’instant dans ma chambre noire, au sein même de mon labeur qui devrait m’être joie pour seul pouvoir me soulager de quelque peine.

Ainsi à cause de quelque découragement fréquent pour quelque mauvais tirage, mauvaise image, ou quelque éclair de conscience d’absurdité.

Et bien davantage : de danger

- Quoi?

Jusqu’où pourrai-je aller de ces images, de leur noirceur, leur artifice, leur violence, leur sensualité.

Quelque chose comme une obscénité général qui me fait peur.

Pourtant savoir qu’un jour il faudra aller jusqu’à écorcher les choses.

- A tant vivre écorché.

Et je pressens le danger de ma folie.

24 Janvier 1984, lettre.

Etre là face à la houle inspire une idée du monde, de sa liquidité, de son inconsistance, de son rythme, son mouvement, ses pulsations.

Une certaine idée des autres également.

Etre là face à la mer - ceci ne m'arrive jamais en mon pays.

Je ne m'y arrête pas ainsi qu'aujourd'hui, abrité du pare-brise de la voiture, face à la houle.

Je ne m'y retiens plus.

Il me suffit grandement de savoir que cette mer est là, qu'elle existe.

Ce qui est impressionnant présentement : ce sont les creux.

Cette façon qu'a la mer de se creuser et s'emplir à nouveau.

Cette façon de se rouler sur soi, de ramener du vide en soi, vider emplir.

Les vestiges des brise-lames plus au nord - semblables aux piquets des rizières du sud-est asiatique.

Mais, cela tu le sais, nous ne sommes pas ailleurs qu'en Seine-Maritime.

Ici, il me faut l'imposition d'une semblable oisiveté en même temps qu'une inhabituelle propension à revenir sur ces choses-là depuis quelques semaines : éprouver de nouveau le sentiment confus de l'attente, du désoeuvrement, du ressassement, la nostalgie, le retour à soi.

Un signal est planté là face à la mer dont on ne peut bien comprendre l'utilité, signal caduque.

Je ne te trace pas ces mots pour te mener à t'épancher (avec moi) sur mes états d'âme (qui sont parfois je l'avoue des états d'âne) mais parce que peut-être mes images viennent de là et y retourneront, à cet état chaotique, liquide, du monde.

Pour que tu saches, que tu sentes.

Qu'ainsi tu éprouves dans quel ensemble lacunaire se situent ces photographies de toi en Juillet de l'année dernière, à quel point tu y points, tu y éclates quelque chose que j'ai tout d'abord refusé, quelque chose comme de la joie, du bonheur.

Qu'ainsi vraisemblablement tu mesures à quel pôle ces photographies de toi sont différentes de mes autres images et que cela sans doute provient de ce que tu es davantage de ce que je suis, et, de ce que nous sommes dans cet élan que tu me donnes envie de partager au moment où je suis captatif.

Mais la réalité est d'un monde tellement plus confus et davantage complexe qu'on ne le poserait ainsi.

La mer ressasse, rumine ses moutons d'écume.

Urgemment dire.

Ce qui m'intéresse d'abord et fondamentalement est la beauté.

Le joli plutôt me trouble, m'inquiète, m'agace quelque part, m'est générateur de soupçons - sur moi-même évidemment.

La beauté serait ailleurs qu'à la superficialité du joli :

L'émanation de cette unité si précisément troublante, émouvante du corps et de la conscience, de la sensualité et de la pensée.

Pour ces raisons te photographier est dans mon errance un défi de cette sorte un peu nouveau.

Et j'aurais, je le confesse, quelquefois envie de mettre un peu de noirceur là-dedans, une pointe de douleur.

Et je réclame de la confiance.

Sentiment également à l'origine de cette écriture d'aujourd'hui : besoin d'approfondir, comme la mer ses creux et ses pleins, cette complicité qui doive faire que nous puissions sonner sans fausse note, sans faux accord.

Il fait froid dans le monde présentement.

Tandis que fasse à toi me revient le désir de ces vues douces et lumineuses, paisibles et sensuelles de paix et d'harmonie. De bonheur?

Post-scriptum : Tu ne semblais pas être à l'aise ce matin, pourquoi?

Paris, Avril 1985.

Par dessus les banquettes - vides

des regards se cherchent

Mais personne ne parle à personne.

Ni ne vais vous voir

ni ne vous adresse la parole

ne m'assieds ni à vos côtés

ni vis-à-vis

Seuls mes yeux sur vous se figent en vain

Car je n'ai rien à vous dire

Car plus rien je ne sais

Ni de ma vie ni du monde

Et mon crâne est un galet

Dans lequel le sang irrigue en vain.

Seulement quelques visages te saisissent et tu es incapable de nulle autre chose, pourtant plus propice, que te river inerte et figé sur ce regard qui ne peut que te craindre sans que cesse - la fascination.

Une chaleur intérieure te hante et qui t'étouffe.

Je ne sens plus le chaud ni le froid ni ne prends dorénavant le temps de me nourrir.

Ce corps est comme mille ans que je traîne

«et mille ans pour toi sont pour l'esprit comme un jour» (G.W.F. Hegel)

A tout jamais il me semble s'est rompu le fil de ma pensée

Tu vois et cependant plus rien en toi ne bouge

ne ressens plus nulle vie.

Vous êtes toute de noir vêtue mais je ne vous connais pas

pour pouvoir partager votre deuil ou célébrer votre joie.

15 Mai, journal.

Je regardais le film dont je n'avais pas vu le début et n'y pouvais comprendre rien.

Mais a-t-on jamais vu le début de la vie?

5 Juin, journal.

Comme une barre diffuse dedans en travers des yeux.

Davantage encore quand je regarde la lumière

le ciel.

Ecrire c’est essayer de faire comme si les choses, les faits et les gens, mon crâne autant que mes rotules pouvaient à nouveau se dire, s’énoncer. Comme si il y avait à nouveau ce savoir, ce pouvoir d’énoncer les choses comme dans ce langage haché que j’ai seulement peine par lueur à atteindre.

Chambre noire - antichambre de la mort. Caveau où le temps n’est plus compté.

Bouge illuminé de sombres lanternes rouges.

Les voyages : déplacer du vent, du vide.

7 Novembre 1985, notes.

La photographie est affaire de surface, d’apparence, de donné à voir.

S’attacher à la surface des choses.

La surface tendue - la peau - à fleur.

Dénudée, vive, à vif. Là où la surface se met à nu, se dévêt, offre à voir la fragilité de ses limites, des limites du dedans et du dehors, de la peau et des entrailles, où elle se met en péril et met notre extériorité - nous sommes si irréductiblement extérieurs les uns aux autres et au monde - en péril, en crise, en désir.

S’attacher à la peau, à cette matière du corps, la peau, pilosité, yeux, cheveux, muqueuse, corne.

Là où nous ne pensons plus au-dedans de nous, là où ça fond entre nous et le monde.

Ce qui reste douloureux, dans la proximité, la captation, c’est la distance qui demeure.

Remuer notre chair, le seul monde, seul réel des corps.

Mettre à nu le dehors pour que s’y donne le dedans, que s’y dessille la conscience, parce que nous avons été jetés là et que nos yeux tiennent à distance, à respect, ce monde. Nous sommes dans la civilisation du regard, de la maîtrise, de la distance.

Crever la surface du corps.

Crever la surface.

Crever le corps.

Dire le corps, dire le mal. Le mal dehors dedans.

Dire la distance irréductible de ma présence au monde.

Dire la proximité pour dire la distance.

Combien c’est loin.

L’en corps.

Carte blanche à Photographies And Co aux Rencontres de Lorient, Novembre 1985, performance audiovisuelle.

DE CETTE FEMME.

De Trémorin j'ai le bonheur, et *le tourment*, de connaître les premiers nus féminins, ces photographies de son aïeule, et ses plus récentes images de corps froissés.

Et tout au long de cette histoire, par-delà les séries, les corps de Trémorin se repèrent comme matière. Matière un peu comme on dirait substance et que l'on opposerait à une vision narrative, littéraire du monde de l'art. Un peu comme on dirait corps/tâches que l'on placerait à l'encontre d'un idéalisme vaporeux.

Matière modelée, rapportée et lissée jusqu'à se faire corps ou matière taillée, entaillée, ôtée jusqu'à ce qu'émerge forme ; partout passe, manie, une main puissante, qu'il s'agisse de courbes, de gorges, à lisser et forcer de l'empreinte de la main saisissante, prégnante et pressante ; qu'il s'agisse de fissures des chairs, peaux et en dedans, découpées par l'emporte pièce, par le burin du temps, des éléments fossoyeurs, des froissures pliures et cassures des rides - craquelures de notre vie *si fragile*.

Mais je parle de main comme s'il s'agissait de sculpture quand il s'agit d'oeil puisque de photographie. Pourtant voilà, ces photographies-là j'ai envie de les toucher comme j'essaie de sentir de ma paume et de l'extrémité des doigts le marbre ou le bronze au Musée Rodin.

Et si aujourd'hui Trémorin froisse ses images, ses papiers photographiques, n'est-ce pas un geste de sculpteur? Geste nous rappelant d'ailleurs que la photographie n'est pas surface comme on le dit souvent mais couche sédiment et épaisseur profonde.

Dire encore que ceci n'a rien à *voir* avec une attitude de photographe mais plus justement de plastique - comme la matière.

Et il se trouve qu'il y a parmi ces images beaucoup de mains, images qui renvoient à lui-même évidemment, à ses propres vouloirs et pouvoirs, à son attirance à prendre et à posséder en même temps que mettre à distance. De la même façon dont Rodin sculptait tantôt «la main du diable» tantôt «la main de dieu» comme autant de ses organes païen. *Matière* en tension avec les formes, la forme ne peut être autre chose que matière - monde dysharmonique, tension, préhension, torsion sensuelle.

Les mains s'enfoncent dans la chair comme l'oeil bute sur l'autre.

Je parle de Rodin quand il s'agit d'autre chose. J'écris Rodin - ou Matisse - ou Canova pour les nus plus anciens - je dis autre chose parce que dans le monde qui est toujours un et toujours plusieurs, il s'agit toujours et de la même chose et en même temps d'autre chose. Comment pourrais-je taire par exemple le rythme qu'impose à ma pensée la machine sur laquelle je frappe pour y entailler ces signes?

Ces photographies sont le *heurt* à l'autre, à l'autre chose, l'autre corps.

Je n'y vois que des creux et des pleins, surtout des creux: des mains, de la chevelure, du drap, des fleurs, des yeux orbités.

Mais s'il y a cassures, pliure, entaille... il n'y a jamais cette faiblesse compatissante «de bon ton» que l'on a trop vue ailleurs dans les clichés. Cette matière, cette chair, cette peau qui en ont vu beaucoup et bien d'autre encore, demeurent inlassablement solides, puissants, comme l'arbre, comme le bronze. Il s'agit de la force de l'âge puisque de *celle* qui était avant lui.

La transcendance viendra du corps.

Texte écrit pour la présentation de l'exposition d'Yves Trémorin à la Maison de la Culture de rennes, 11 Mars 1985

LA FRAGILITE DE LA PLAQUE ET LA FORCE DE LA PIERRE.

EXCURSIONS PHOTOGRAPHIQUES EN EGYPTE AU XIXème SIECLE.

Que la photographie un jour ait eu l'idée, très précoce qui plus est, de se mesurer à la monumentalité spatiale et temporelle de l'Egypte ancienne, peut à la réflexion sembler révéler le pendant d'une certaine bêtise due à l'engouement et à la foi naïfs du XIXème siècle pour les nouvelles technologies.

Les jansénistes parleraient de *Vanités* - comme on les peignait deux siècles auparavant - et leurs dires seraient étayés par le caractère sacré de cet art antique, qui sut résister à tant de dépravations profanes.

Car, invention tardivement mise au point en 1839, il ne s'écoule que quelques mois avant que les photographes européens, et en particulier français, ne partent avec leur prodigieux et encombrant équipement vers l'Orient, immortaliser en une pose solennelle des figures qui avaient supporté quelques millénaires, en captant l'empreinte lumineuse sur des supports, de métal, de verre ou pire de papier, somme toute on ne peut plus fragile.

Certains d'ailleurs, comme le poète Gérard de Nerval, ne ramènent aucune image (les conditions météorologiques ayant semble-t-il altéré le procédé) et la plupart de celles rapportées ne se sont pas transmises jusque nos jours.

A la même époque à peu près, on recense et restaure les monuments, devenus historiques, français, en particulier médiévaux, sous l'impulsion de grands noms comme Viollet-Le-Duc. Les Monuments commandent à quelques photographes des vues avant et après restauration. C'est que cette seconde moitié du siècle a découvert l'Histoire, l'escalier positiviste, l'idée nouvelle de progrès, *l'amour des ruines* (de Chateaubriand à Hubert Robert) et du passé... Que l'on pense à Bonaparte du haut des pyramides.

Les néoclassiques, les encyclopédistes, bien sûr avaient auparavant ouvert la voie de la nostalgie romaine.

Il y avait donc autre chose que cette vanité : l'inscription de la naissance de la photographie dans une *politique scientiste et encyclopédiste*, une volonté du média et un désir de la description fidèle du réel, entre autres, pour ce qui nous intéresse ici, des inscriptions hiéroglyphes ainsi qu'y incitait le savant Arago dans son discours décidément incantatoire devant l'Académie des Sciences et la Chambre, discours tout entier destiné à convaincre de l'utilité positive de la technique photographique. Ce que l'on résumerait au mieux en disant que l'on vit en la photographie un fabuleux instrument de *relevés* au sens topographique et archéologique du terme.

Pourtant on est frappé que ce soient les Romantiques ou des proches comme Vernet, Nerval ou même Le Gray qui parmi les premiers eurent cet enthousiasme pour la photographie, en même temps qu'ils traversaient la mode *orientaliste*, tandis qu'académiques - futurs Pompiers - et disciples des néoclassiques jetaient l'anathème sur elle.

On ne peut omettre de citer Chassériau et Delacroix parmi ces fous d'Orient. Certes objectera-t-on toujours il y a eu Baudelaire, mais Baudelaire n'a jamais grimacé sur ses portraits photographiques comme Ingres et put accepter qu'elle fut «l'humble servante» des arts, ce qui était précisément l'esprit de ces photographes voyageurs. Tandis que les académiques, ceux du *designo*, voyaient bien eux que la photographie ne serait jamais servile mais prendrait vite une place bien en vue pour elle-même.

Il s'agit donc d'*exotisme* et peut-être l'accessoire photographique est-il tout d'abord destiné à agrémenter, en rajouter, à l'exotisme et la folie du voyage même, en lui procurant un nouveau piment. Egalement parce qu'il se donne comme une nouvelle monnaie d'échange durant le voyage (la brillante démonstration d'Horace Vernet devant Méhémet Ali) et après le voyage par l'édition de luxueux albums. L'accessoire sert encore à prouver au retour que l'on a *vu* et à pouvoir oublier, comme l'écriture donnée par le dieu-singe Thot permit l'oubli, et comme nous raconte Gustave Flaubert, son compagnon de voyage Maxime Du Camp eut tout vu mais rien retenu de l'Egypte.

Positivisme et exotisme allant nécessairement de pair, le second comme le supplément d'âme et d'aventure du premier plutôt teinté d'ennui.

La photographie a peut-être tenté encore de se mesurer à ses fondements originaires : embaumement et momification, prise et fixation, la photographie «après décès» était une pratique courante au XIXème - on a ainsi une image très idéalisée de Victor Hugo sur son lit de mort par Nadar et une autre plus cruelle de Lamarck. Une autre chose en ce sens saisit : l'analogie de la fixité des portraits des années 1840 due à l'impératif de poses longues mais aussi un désir de solennité - on pose pour l'éternité - avec le *hiératisme* dont on qualifie justement l'art égyptien antique. La photographie à son tour aide à se bâtir une mythologie. La tension du corps immobilisé par maints appareillages, l'oeil immobile rivé sur l'objectif des premiers daguerréotypes nous renvoient à cette profondeur et cette atemporalité de la statuaire égyptienne. Car il s'agit surtout de statuaire et d'architecture funéraires et non de peinture, il s'agit de volume, il s'agit de *pierres* à l'appareil puissant.

Le photographe primitif soucieux d'objectivité des choses, soucieux de l'objet et de son échelle (on place couramment un bonhomme dans le champ pour situer les dimensions) pose face à ses pyramides sa pyramide à lui : son trépied, et face à la chambre funéraire ouvre sa chambre noire.

Les images de l'anglais Frith notamment sont extraordinaires de frontalité et d'une appréhension monumentale de l'espace. De par l'importance que ce photographe accorde au «vide» c'est-à-dire au ciel, tout comme certaines images de Du Camp sont manifestement des «tête-à-tête»...

Et ainsi que l'écrit Pierre de FENOYL dont nous avons le bonheur ces quelques semaines d'exposer les images «l'Egypte est pour moi comme une entrée en matière» - car il s'agit de matière, plus encore de pierre, et de cette matière qui donne vie et volume à la pierre, et à la photographie : *la lumière*.

Images «cultivées», ces photographies de Pierre de Fenoyl nous ramènent à la monumentalité statique de la photographie primitive mais leur utilisation de la lumière, leur point de vue est bien évidemment moderne : elles nous amènent dans un jeu de cache-cache dans lequel l'ombre se taille la part belle. Il s'agit de surfaces aussi et de béances.

Il s'agit d'une sorte d'autre empire des signes, d'*avant la lettre*, là où l'écriture était encore un peu image. S'y superposent les signes, les stigmates, du chaos moderne : le pillage des archéologues pour musées, celui des armées conquérantes pour trophées, des marchands aussi. Le grillage recouvre ainsi le signe comme une grille absurde de lecture.

Il s'agit enfin surtout pour l'auteur de ces images de représenter le temps. Et en cela sans nul doute la monumentalité égyptienne est un des révélateurs privilégiés, l'un de ceux qui s'imposent dans cette confrontation photographique, cette prise au corps avec le monde, cette image captive.

Mars 1985, préface au catalogue de l'exposition de Pierre De Fenoyl.

NOTES POUR UN MANIFESTE.

La photographie est affaire de surface, d'apparence, de donné à voir.

S'attacher à la surface des choses.

La surface tendue- la peau - à fleur.

Dénudée, vive, à vif. Là où la surface se met à nu, se dévêt, offre à voir la fragilité de ses limites, des limites du dedans et du dehors, de la peau et des entrailles, où elle se met en péril et met notre extériorité - nous sommes si irréductiblement extérieurs les uns aux autres et au monde - en péril, en crise, en désir.

S'attacher à la peau, à cette matière du corps, la peau, pilosité, yeux, cheveux, muqueuse, corne.

Là où nous ne pensons plus au-dedans de nous, là où ça fond entre nous et le monde.

Ce qui reste douloureux, dans la proximité, la captation, c'est la distance qui demeure.

Remuer notre chair, le seul monde, seul réel des corps.

Mettre à nu le dehors pour que s'y donne le dedans, que s'y dessille la conscience, parce que nous avons été jetés là et que nos yeux tiennent à distance, à respect, ce monde. Nous sommes dans la civilisation du regard, de la maîtrise, de la distance.

Crever la surface du corps.

Crever la surface.

Crever le corps.

Dire le corps, dire le mal. Le mal dehors dedans.

Dire la distance irréductible de ma présence au monde.

Dire la proximité pour dire la distance.

Combien c'est loin.

L'en corps.

Texte préparatoire au manifeste Noir Limite, 7 Novembre 1985 Paris.

MANIFESTE NOIR LIMITE.

La photographie est affaire de surface, d'apparence, de donné à voir.

S'attacher à la surface des choses - la peau, à fleur, dénudée, tendue, vive, à vif.

S'attacher à cette matière du corps,

là où nous ne pensons plus à l'intérieur de nous,

là où ça fond entre nous et le monde,

là où la surface se met à nu, où l'oeil dérive sur les formes,

s'enfonce dans les plis, commissures, dévore ce qu'il touche,

où s'offre la fragilité de ses limites, - limites du dehors et du dedans, de la peau et des entrailles,

là où elle se met en péril et met notre extériorité en crise, en désir.

Ce qui est douloureux dans la proximité c'est la distance qui demeure.

Remuer notre chair, le seul monde, seul réel des corps.

Crever la surface du corps.

Crever la surface.

Crever le corps.

Texte paru dans la plaquette manifeste Noir Limite, Janvier 1986.

POUR UN TRAVAIL VIDEO.

QUELQUES REFLEXIONS GENERALES ET VAGUES (A L'AME).

sur quoi porte le travail vidéo...

- Le travail vidéo porte sur la photographie, sur la mise en image vidéo de la photographie, sur les distances entre le photographe et la vidéo, sur leurs zones éventuelles de recouvrement.

- Le travail vidéo ne porte pas sur les photographes, il ne s'agit pas de reportages sur eux, sur comment ils travaillent ni sur le *Corps à corps* comme sujet d'une vidéo (qui n'aurait aucun rapport avec le fait qu'il s'agit d'un travail photographique) comme une autre. Il est bien entendu cependant que les deux termes, le *Corps à corps*, le travail du photographe, interfèrent nécessairement puisqu'ils sont les deux bouts de la chaîne qui aboutissent à la photographie.

- Seul le travail photographique est un travail sur le *Corps à corps*.

la primauté de la photographie...

- Le travail photographique est premier, est origine. Il vient avant, pendant et en bout de chaîne. Le thème du travail photo est le *Corps à corps* en tant que sujet (référent) et en tant qu'il met en jeu une spécificité photographique qui est la photo comme confrontation physique au réel. Ce mode de confrontation a d'ailleurs à voir avec l'ensemble des moyens de création qui portent ou plutôt s'appuient sur un mode d'empreinte *grosso modo* d'enregistrement.

- Nous sommes donc non seulement réalisateur ou coréalisateur ou réalisateur assisté/conseillé (l'ensemble des dispositifs est à voir) de la part vidéo mais également auteurs : c'est notre thème, nos sujets, nos façons de les aborder, nos dispositifs, nos poses, nos éclairages, nos approches du réel, des corps etc.

nature de l'image vidéo...

- La vidéo est une image qui bouge. Elle bouge d'une part comme celle du cinéma en tant qu'elle reproduit un simulacre de mouvement, mouvements de la caméra ou/et mouvements de ce qui est enregistré. Mais elle bouge aussi comme une sorte de scintillement, de bombardement, de balayages permanents et continus. Le cinéma est une suite d'images fixes, il repose sur une composition cartésienne, la vidéo est une suite d'éléments qui en eux-mêmes ne sont pas des images, elle n'est pas une succession d'images fixes, la bande vidéo défile en continu et non en saccades.

- Même un plan fixe vidéo est quelque chose qui bouge visuellement, ce qui n'est vraisemblablement pas étranger au phénomène de fascination visuelle que la télévision exerce optiquement, matériellement.

- L'image vidéo est impalpable, elle ne peut se toucher se tenir comme on tient une photo qui est un objet en soi ou même un film cinéma.

- L'image télévisuelle est une image dont la lumière vient de l'intérieur, on ne voit pas l'image par réflexion mais par incidence.

- Du point de vue de sa définition elle est, comparée aux images chimiques, une image (encore) pauvre.

- La vidéo est une image abstractive qui ne prend tout son sens que par l'ordinateur (image numérique et non analogique) et les télécommunications. Elle n'a pas d'unité fixée en elle-même. Elle est éclatée ou éclatable. Elle n'est pas une unité organique mais une réalité structurale. Elle est un flux.

- L'image vidéo est immédiate, non différée, en temps réel, elle peut être également immédiatement médiatisée (télé en direct par exemple) même si elle peut aussi être manipulée, travaillée entre deux.

Des modes de production...

- Notre (je dis bien *notre* et non la photographie industrielle ou publicitaire ou de mode c'est à dire l'entreprise) mode de production photographique tient du bricolage, un drap tendu dans un coin de pièce, un flood qui se ballade au bout d'un fil, une large improvisation, la large part des bouts de ficelles dans des mises en scène et des espaces qui peuvent ne valoir que d'un seul et fixe point de vue sont nos modes quotidiens de pratique de la prise de vue (et parfois du labo). A partir du moment où le point de vue est amené à devenir mouvant, où le champ est appelé à varier les choses prennent une dimension autre.

- Notre (et je dis encore bien le notre et non celui de toute la photographie) mode photographique est un mode intimiste. Nous travaillons dans des espaces intimes, qu'il s'agisses d'intérieurs - nos maisons ou parfois celle des gens que nous photographions - ou d'extérieurs dans lesquels nous nous isolons. Les «modèles» avec qui nous travaillons sont avec nous dans une relation de don mutuel, d'intimité, de face à face, de complicité (ce ne sont pas des mannequins comme dans la photographie d'entreprise), nos rapports ne sont pas professionnels, ni non plus amateurs d'ailleurs, mais *ailleurs*.

- Notre travail est comme celui de l'artisan, comparé à l'industrie, organique : à la fois intellectuel et physique, moral et matériel, nous sommes à la fois producteurs, réalisateurs, cadreurs, monteurs ou tireurs, éclairagistes (je me sers là volontairement de termes relatifs au cinéma et à la vidéo) stylistes etc. et souvent diffuseurs.

- Il s'en suit également que nous ne sommes pas liés à des problèmes de rentabilité, de plannings d'équipes, etc.

- Du côté de la vidéo professionnelle ou même sans doute institutionnelle nous avons affaire classiquement à une division des tâches, une multiplication des rôles, bref à un travail d'équipe ce qui veut dire comparé à nos habitudes «beaucoup» de monde et des gens qui ne sont pas forcément tous concernés par notre propos, celui que nous voulons tenir sur le *Corps à corps* et la photographie par exemple.

Des modes de diffusion...

- Le travail vidéo nous fait entrer dans un mode de diffusion commerciale (T.V.) qui n'est pas le notre en tant que photographes jusqu'alors. Il suppose donc des impératifs qui lui sont liés tels que plannings de tournages, formats, standards de durée, et autre dimension donnée à notre travail, ses modes de production, la collaboration avec nos modèles etc. Cette diffusion suppose un public décuplé, d'où son intérêt de travail vidéo au sein du travail photo...

- Il est impossible de concevoir le travail vidéo au sein de nos prises de vues comme quelque chose qui ne les affecterait pas dans leurs processus et leurs résultats. En tant qu'il ne porte pas

seulement sur l'enregistrement de photos finies, mais travaille sur des prises vidéo *live* il ne peut pas être esthétiquement neutre par rapport aux photos que nous allons faire elles-mêmes.

- En tant que bricolage et intimité, une séance de prise de vues photo tient (pour moi en tous cas mais je sais que je ne suis pas le seul !) largement du «happening» à partir d'une idée directrice : c'est largement improvisé, c'est largement soumis à des facteurs aléatoires (ex : la météo) et très subjectifs (ex : l'humeur du moment de part et d'autre de l'appareil). La durée aussi comme le rythme peuvent en être extrêmement variables.

Comment «filmer» la photographie?

- Ce qui fait l'intérêt d'une photographie (et certes ceci ne vaut pas uniquement pour la photographie mais c'est ici l'objet en compte) est sa réalité physique (avec son cadre, ses densités, ses contrastes, toutes choses bien connues) et non la réalité de ce qui est photographié en soi, même si dans de nombreux cas cet intérêt peut jouer. Ou vu d'un autre point de vue que celui de la photo, par exemple celui de la vidéo, il n'est pas acquis que ce réel soit intéressant, parlant et en tous cas il est certain qu'il ne parlera pas le même propos que du point de vue de la photographie.

Ce qui est bon sous un certain angle, un certain cadre, un certain éclairage, ou simplement du point de vue d'une image fixe peut-être totalement trivial sous un autre angle, avec un autre moyen de production d'images.

Le travail vidéo doit donc être un travail vidéo avec ses spécificités, mais il doit, en usant de ces spécificités, rendre compte de concomitances, d'une unité d'univers avec le travail photo.

- ce qui fait un autre intérêt de la photographie est sa réalité d'objet. Le mot photographie couramment employé désigne aussi bien l'image que l'objet c'est à dire l'image ancrée et indissociable de son support (comme l'est la peinture). La photo est un objet, je la touche, je la soulève, je passe ma main sur un détail, l'approche, l'éloigne, l'encadre, l'envoie par la poste... Or fréquemment la travail au banc titre occulte cette réalité pour ne retenir que l'image en supprimant l'objet. La film de Raymond Depardon «Les années déclic», qui apparaît par ailleurs davantage comme un film sur un photographe que sur les photographies, parle un peu de cela par le bruit et le mouvement qui se répètent tout le long du film à chaque fois que l'on change de photo. De photo et non seulement d'image. La photo est une chose. L'image vidéo je ne la tiens jamais.

- La photographie est corporelle, elle fonctionne au mieux comme fétiche. La notion d'original est pleine.

- Comme toute image matérielle et fixe la photographie vaut aussi en tant que sa perception est immédiate en opposition à la lecture ou bien à la perception d'un film ou d'une vidéo. Ceci lui prête un impact propre. Je peux voyager sur des détails de la photo mais sans jamais perdre de vue sa globalité. Elle est fixe non seulement parce qu'elle ne bouge pas et qu'elle a immobilisé (la fraction de seconde ou de minute mais de toute façon une durée ramenée à sa qualité propre analytico-synthétique : elle décompose mais en même temps elle ramène à une unité) du mouvant mais parce que non-linéaire, totale. Par nature toute photo est classique : unité de lieu, de temps, d'action. Que peut dès lors induire un travail de décomposition (par mouvements optiques tels que travellings ou panoramiques ou par décompositions informatiques) de la photo par la vidéo?

- La photo est une durée durante, la vidéo une durée déroulante !

Avec la photo je prends le temps que je veux (je bricole la production puis je la regarde ou non autant de temps que je veux) alors que la vidéo m'impose son temps, en quoi elle ne diffère pas d'ailleurs du cinéma.

en ce qui nous concerne plus précisément encore...

une minute c'est extrêmement court.

C'est en même temps suffisamment court, et suffisamment long, pour qu'on en perçoive la durée c'est à dire la longueur. C'est un temps qui nécessairement (une minute pour une image en plan fixe ou des clips) est pertinent.

le luxe : le temps, le noir et blanc.

Le luxe à l'ère de la vitesse c'est la lenteur, à côté du téléphone c'est le courrier. Les photographes qui passent à la caméra ont souvent dit-on tendance à trop bouger : mouvements de zoom, mouvements de caméra. J'imagine l'ensemble assez subtil au niveau des déplacements, des mouvances.

pourquoi faire riche quand on peut faire pauvre?

Bricolage et intimité tiennent tant à nos modes de vies qu'à nos options esthétiques et artistiques, nous avons besoin de cette liberté souveraine que nous laissent le bricolage et l'improvisation, nous nourrissons nos images de cette intimité dans laquelle nous travaillons, tous les trois nous photographions en petit format (même Yves ne se sert pas de son Hasselblad) ce qui est un choix qui ne peut se justifier que par les raisons qui précèdent et non par un parti pris de piètre qualité de définition d'image puisqu'au contraire il est reconnu que nous la recherchons.

Ce qui nous a tout d'abord effrayé, et essentiellement cela dans cette proposition par ailleurs absolument excitante et correspondant tout à fait à notre volonté de travailler sur d'autres moyens de diffusion de la photographie que l'exposition, ce qui nous a tout d'abord effrayé est l'entrée de l'industrie, des machines, de l'équipe, dans nos greniers (Florence), nos chambres et nos mises à nu!

Il nous faut, tout en cherchant à travailler sur une image de grande qualité optique maintenir absolument cet état de fonctionnement : équipe minimum et matériel souple seraient les deux mamelles de notre création.

Non des assistants réalisateurs mais des (ou un/une) réalisateurs assistants.

Y a-t-il un intermédiaire viable entre une vidéo sur les artistes (donc entièrement signée de l'extérieur) et une vidéo d'artistes?

Pouvons-nous ne pas être nos propres réalisateurs dans une vidéo qui suppose des prises sur du réel et non seulement sur des produits finis que nous abandonnerions volontiers, à savoir des photos!

Si dans tous les cas nous sommes auteurs, si à l'extrême nous sommes réalisateurs travaillant avec un cadreur (ce qui aurait une nette tendance à être mon désir), ne peut-on pas aussi imaginer d'être nos propres réalisateurs assistés par des réalisateurs conseils afin de bénéficier de leur expérience et leur savoir faire ainsi que de leur conscience professionnelle (planning, équipe, découpage etc.)?

L’immense tentation.

Abandonner l’appareil photographique pour la caméra vidéo elle-même faire une vidéo de photographe et que les photographies soient non le point de départ mais le point d’arrivée, en réalité peut-être fictif d’ailleurs c’est à dire n’existant que sur le support vidéo, du travail vidéo.

Projet pour le Centre International de Vidéo : Noir Limite Le Corps à corps, 1987.

MOTEUR CALE.

Moteur calé, radio éteinte de l’auto, mallette aluminium et sac, portières verrouillées, traverse les voies à niveau d’abord puis par le souterrain.

Salle des pas perdu, composte le billet.

Chef de gare me salue.

Assise le col de sa veste fourrée relevée, l’aperçois.

Connais pas.

Fais les cent pas quant à moi, vide la pipe, souffle dedans, sifflement, la bourre de tabac frais, flamme du briquet jaune éclairante, droite brûlante, fais les cent pas à nouveau tirant sur la pipe.

S’est levée, sort, marche en direction du quai opposé, souterrain, abri pour voyageurs, vent dans les oreilles. L’y suis. Assise, reste debout quant à moi toupine en attendant le train.

Arrive à la sortie de la courbe, puissante locomotive BB en tête. Wagons passablement anciens à compartiments, pénètre dans l’un d’eux, fumeurs, l’y suis.

Se fiche dans le coin du compartiment assise dans le sens de la marche contre la vitre sur laquelle est projetée l’image du paysage demi-jour à peine petit matin.

Clôt ses yeux, le col rabaissé, grande chaleur dans le compartiment, m’assieds sur la banquette opposée en face côté portière que je ferme, se rouvre au premier arrêt, la ferme à nouveau, la claque, ne bougera plus.

Les paupières s’entrouvrent, yeux foncés.

Une main dans la poche, jambes croisées, chevilles fines, l’autre main entre les cuisses, cache-col noué. Vernis noirs.

Par saccades le soleil réchauffe la couleur de sa peau sur le visage sans couleurs.

Nez droit bien proportionné au visage, lèvres seulement un peu épaisses.

Visage quiet vibre avec le train qui freine.

Pantalon velours bleu nuit.

L’homme à côté yeux bleus clairs imperturbables vers la vitre, le paysage donc le visage d’elle.

L’air pas franchement hostile quand par éclair les paupières s’écartent alors, mais passablement gênée toutefois. Cheveux tels yeux.

Quant à moi déplacé davantage face à elle depuis l’entrée des deux hommes dans le compartiment.

Train avance, heure progresse, jour prend corps. Le corps s’étire, la main caresse le visage, la joue gauche côté de la vitre au soleil, dans une pression forte, rapide, tendue, doigts fins.

Paupières nacrées scintillent.

Corps à nouveau s’étire, se cambre, à nouveau se renfonce dans le demi-sommeil, se cale sur la banquette verte chemin de fer, l’épaule gauche exactement à l’angle inférieur gauche de la vitre. Et de nouveau main passe sur le visage, la même joue, puis tient la tête le coude contre la fenêtre, frotte enfin la bouche, les lèvres, se fixe sous le menton. Juste une bague. Encore frotte les yeux puis à nouveau le visage, le front, les lèvres, revient posée sur la cuisse. Les yeux ouverts, regard évitant le mien forcément mais impossible à rester indifférente comme si de rien n’était ou fait semblant.

Un doigt se pose en travers des lèvres, vertical.

Puis, plus rien.

Puis, les jambes sont à nouveau tendues à peine ouvertes les deux mains, la gauche caressant l’index de la droite dans un mouvement automatique, rejointes sur elle.

Puis plus rien.

Mouvement, baille, croise les mains, humecte les lèvres. Les yeux vacillent, ne peuvent plus se clore.

Quant à moi ôte mes lunettes, visage plus flou davantage proche encore, elle baille.

Cette première fois il ne s'est rien dit.

Ni la dernière non plus.

Texte écrit en 1987 lu dans le noir en début et fin de l'intervention audiovisuelle dans les soirées du Musée Niepce à Châlon-Sur-Saône en 1987, et repris dans le catalogue des nuits Sade à l'Abbaye de Graville du Havre en Juin 1989/

MANIFESTE NOIR LIMITE DIT DE RIVA-BELLA.

Vendredi 27 Novembre nous devions inaugurer à la Maison de la Culture de Bourges l'exposition « **Corps à corps** « dont vous voyez les pièces ici rassemblées.

Cette exposition n'a pas lieu, annulée la veille par la direction, solidaire dans son ensemble, de la Maison de la Culture de Bourges avec laquelle, pourtant, un accord pour cette présentation avait été conclu il y a onze mois.

Cette exposition a été censurée.

Censurée au nom de «la prudence devant le réalisme de certaines photographies». Censurée au nom de la crainte de «choquer des enfants et des personnes âgées». Censurée avec <<libéralité>> puisque l'on nous demandait, ni plus ni moins, d'enlever 25 des 60 photographies présentes...

Censurée dans une des douze Maisons de la Culture sensées mener une politique pilote de création, une politique audacieuse, ouverte, prestigieuse, libre.

«Prudence devant le réalisme de certaines photographies»... Peut-on après Baudelaire, après Bourdieu, après Barthes parler sans mauvaise foi un langage aussi naïf ?

Invoquer mille raisons pour censurer, et sa libéralité personnelle en même temps... La censure ne s'est-elle pas toujours abritée derrière la prudence, le souci de protection? Ne se fait-elle pas toujours au nom des autres?

Ce n'est pas là la moindre de ses hypocrisies.

Aujourd'hui où le préjudice est porté à nos oeuvres, à nous-mêmes bien sûr, mais aussi à ceux qui sont associés avec nous dans cette opération : Photographies And Co, La Direction Régionale des Affaires Culturelles de Haute-Normandie, la Ville du Havre, le Centre d'Action Culturelle de Montbéliard. Au public enfin.

Nous oublions : la Direction de la Maison de la Culture de Bourges a aussi évoqué, pas très longtemps d'ailleurs, pour nous la possibilité d'une salle close voire de photographies enfermées dans le bureau du directeur.

Voici les faits.

Nous voici qui devons **faire vivre ces oeuvres contre la censure**, qui devons informer, réagir, empêcher que le silence n'accompagne l'interdiction, qui devons par-delà le choc continuer à créer et communiquer.

Nous voici qui nous interrogeons sur ce qui peut faire dans une société permissive que l'oeuvre d'art puisse choquer au point d'être refoulée. Sur ce qui a pu faire écrire au quotidien local (le Berry républicain) «Noir limite passe la limite.»

Or leurs limites, faut-il le dire, ne sont pas nôtres.

Noir limite est le noir de la matière photographique, cet attachement à la réalité de la

photographie, le noir d'une certaine vision du monde, un retour à l'homme, la souffrance, la jouissance, le tragique, à la subjectivité, à une tradition esthétique. Le retour au corps au-dedans à l'intérieur. La simultanéité de profondeur de la surface de la peau et de celle de la photographie. Une surface, une matière à vif, à nu, une surface qui dise ses entrailles.

Noir Limite est le refus de la naïveté moderniste et le dépassement de la déconstruction conceptuelle.

Limite n'est pour nous que tangente, risque, fil tendu vers la construction d'une oeuvre.

Ce qui sépare n'est pas ce qui ferme.

Noir Limite est donc, pour parler franc, un concept intellectuel et artistique qui vit au travers de nous trois, notre confrontation, notre affection, nos manifestations.

Les limites dont nous parlons sont fragiles, en crise, en désir.

Elles ne sont pas des frontières.

Ce travail sur le **« Corps à corps amoureux «** qui a été censuré nous le menions ensemble depuis deux ans, depuis la création du groupe et son manifeste.

Ce sujet, cette matière, s'est imposé à nous comme continuation de nos travaux antérieurs sur le corps tels que nous l'avons évoqué tout à l'heure. Comme sujet limite, puisque transcendant ; comme rapport à la photographie même, corps à corps avec le réel, le monde, la durée, l'autre ; comme rapport au désir, aux conflits primitifs de l'homme là où il se met le plus en péril : dans son rapport à l'autre, son rapport amoureux, sensuel.

Noir Limite n'est pas un groupe d'*Avant-garde* car les Avant-Gardes sont d'hier, de la modernité. Noir Limite n'est donc pas un groupe totalitaire et à l'intérieur de cette sensibilité commune nous avons chacun construit notre oeuvre en continuité de nos originalités, nos histoires.

Florence Chevallier a continué de questionner l'autoportrait en y faisant entrer l'autre, en demandant comment passer de soi à l'autre, cet autre qui précisément est évacué par définition de l'autoportrait. Comment photographier soi et l'autre, c'est à dire où s'arrête pour l'artiste soi? Androgynie brouillée, maculée, métaphore intemporelle et impureté du mélange.

Yves Trémorin a photographié un couple dans le rapport sexuel, dans l'objet du désir, formalisant toutes ces images imprécises et interdites de l'inconscient collectif. Retour obligé à une animalité constitutive de l'homme. Travail sur l'acte, acte photographique en coupes instantanées, précises.

Jean-Claude Bélégou a travaillé dans une intériorité à ce corps à corps, parlant du désir. S'incluant dans l'image au-delà même de ce qu'il est convenu d'appeler «camera subjective», questionnant le rapport au modèle, l'acte de création dans son déroulement et la relation à l'autre dans son intériorité.

A travers ses expositions (Noir Limite en 1986, le SITI en 1987, cette création) ses performances (Chambre Noire à Mont Saint Aignan en 1986 ; les 30x40 à Paris) ses publications (Manifeste, Caméra International cette année) **Noir Limite** s'est bâti une histoire originale dans un milieu, la photographie, où l'on n'est guère habitués aux groupes d'artistes.

La construction d'une oeuvre est de toute évidence et de façon incontournable au centre de nos préoccupations. **Une oeuvre** est une radicalité, une pensée, une construction, une réalisation, une cohérence.

Vous comprendrez cette foi, cette blessure que nous avons ressentie par cette interdiction, notre volonté que malgré la censure cette oeuvre vive.

Texte écrit pour la conférence de presse Noir Limite de Paris, 1987.

CORPS INTIME, CORPS SACRE.

Les voiles.

Terre, eau, feu, air... Les forces cosmiques archaïques, résident dans ces matières : celle dont nous sommes faite, *carne* ; celles dont la chair est faite et où la chair se nourrit.

En ce tellurique métabolisme du vivant et de l'inerte, vacillent l'être et le néant, produisant en nous ce vertige sismique des grandes catastrophes et des grandes gloires de nos existences. Ecran noir sur l'abîme de la communion, proximité de ma main démiurge sur ce corps, distance du divin à notre destinée animale.

La vie est une secousse entre deux abîmes, la mort n'est ni derrière nous, ni devant nous : elle est en nous, poison de notre naissance, germe de nos maux, de nos violences, nos autolyses, nos génocides, notre barbarie.

Silence et trouble éternité.

Extase moment sublime de ravissement et de perte de soi, révélation impossible, transcendance entrevue, transfiguration insupportable de l'existence.

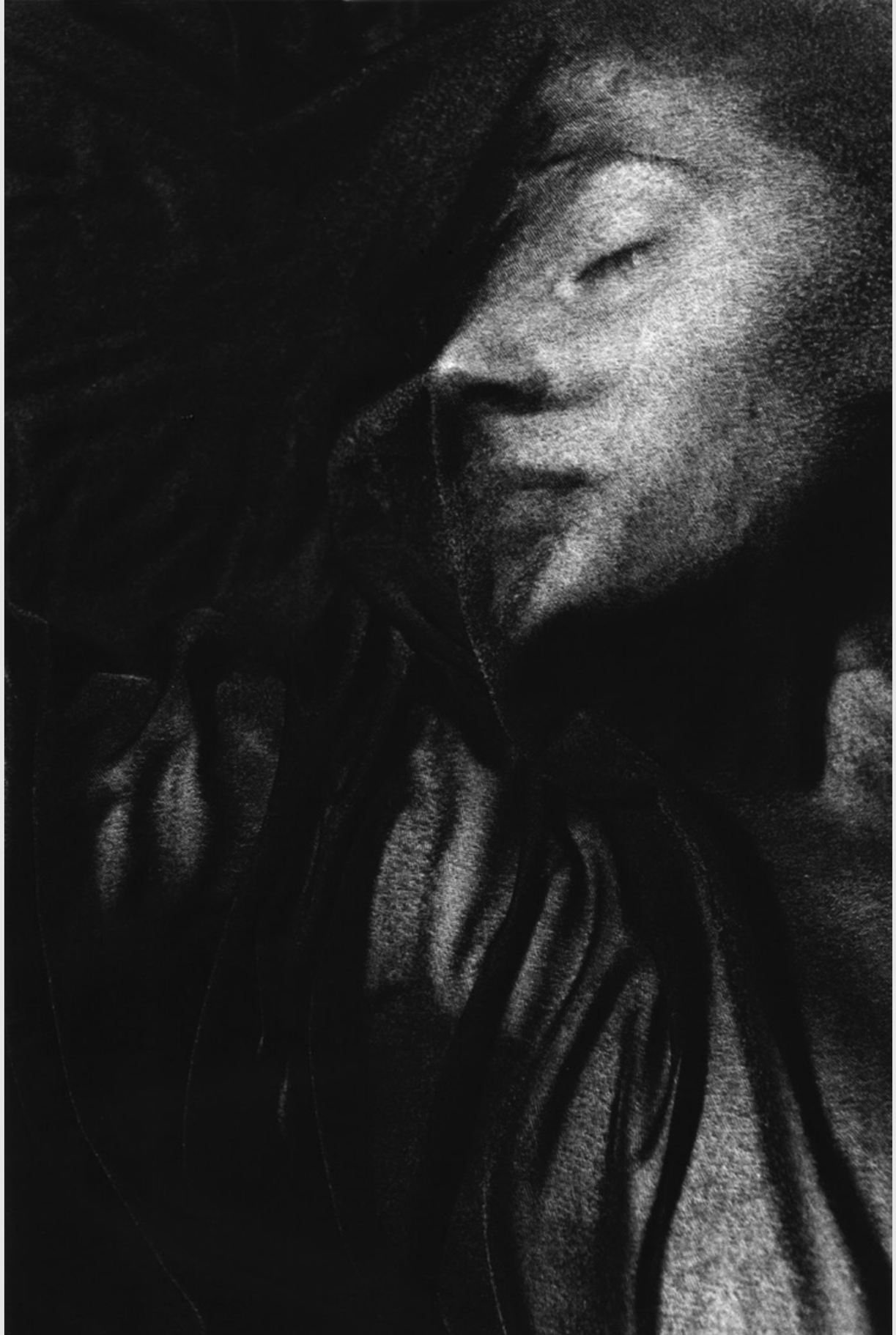
Sacrifice du corps à l'art : mi-simple, mi-feinte ; mi-offerte, mi-secrète ; mi-ronde, mi-déliée ; médium de mes démons, incarnation de l'esprit, sujette à ma main qui l'effleure, la touche, dans cet accomplissement rituel de la prise.

Elle implore seulement ces gestes : modeler son corps, en ployer les membres sur le sol, le courber sur le drapé, l'ouvrir, fermer, le tendre, le mouler, façonner sa peau.

Je règle sa chair ; j'applique, forme, déforme tend plisse le voile noir au long de son corps, entre ses membres, le glisse dans la bouche entrouverte, à l'intérieur des doigts, le lisse au creux de la poitrine. Le voile, seconde peau triturée, que j'étends sur son épiderme à vif, à nu, méandre de tripes autant que suaire, déchirure, la cicatrice.

Interstice, brèche dans la chair, sur la peau, ouverture, en dedans,

Noir linceul sur notre deuil à tout jamais, sur notre écart irréductible à l'autre et au monde. Joie d'enfer sur cette matière charnelle.



L’eau.

La sensualité ouvre les portes de l’invisible et du caché, le trouble des sens nous porte hors de nous, nous extrait, nous arrache à notre immédiate plate inscription dans le profane. Elle est la porte sur l’abîme, qui permet d’oser et vouloir le contempler. Elle est la grâce, qui ouvre à la fusion, à l’acceptation de sa propre perte et sa propre négation. La mise à nu du sens et du non-sens, des fragiles limites de l’être.

La densité de l’oeuvre n’est autre que l’épaisseur du gouffre qu’entame la symbiose de ces pôles éclatés de l’humain en tant que totalité tragique bien qu’indivisible, ne sacrifiant ni la pensée au corps, ni le désir à l’ordre.

Femme à sa toilette, solitude cachée, pâture du corps intime juste approché, entrevu, effleuré, jamais consommé, à l’instant de la prise, à l’instant de l’éclair.

L’eau appelle une jouissance obscène, délictueuse.

Chair focalisée, coupée, fractionnée, suintante mouillée, masquée de transparence.

Les creux et les pleins, image claire de l’éclat, négatif du noir, violés en leur secret, éblouissante blancheur des volumes.

Le corps est jaillissement et criblure, palpitation glacée où la chair s’absout, se décompose et renaît à la vie des formes. L’eau est glace qui se fige, l’eau est laitance qui enveloppe, l’eau est lèpre qui dévore la peau et chaque goutte porte son ombre noire sur le blanc.

Atomisation du corps atrophié, écourté, décollé, ruisselant, abîmé, fascination qui découpe en gros plans ce corps, arrêté, mutilé.

L’eau égratigne le corps. Elle est sang. Morsure au corps de cette eau en mouvement claire, limpide, cristalline, liquide et glace. Bombe. La peau perd son lissage comme un torrent de boue.

Le corps à corps.

Corps brûle d’une chaleur qui le hante. Corps vibre d’une lumière qui l’habite. Frémit, circule, échange, cherche sa place. Dans l’espace bouge. S’altère. Chaque instant se recompose, se refait un visage. Se dessille, vacille. Tombe à la renverse.

Se donne, se prête, se réfléchit. Larmes de l’âme. Lames de larmes.

S’habille, se cache, se dévêt, s’ouvre, se ferme. S’ouvrent, se ferment yeux, bouche, sexe, mains, cuisses, bras. S’articule, articule les mots, les morts, les marques, les cicatrices, les plaies.

Brûle, bascule d’un poids qui lui pèse.

S’absout, se dissout. Vomit pleure crache recrache élimine. Se noue. Se détend frappe.

Corps s’affirme, s’infirme, boîte, cloche, prend forme, difforme, s’anime, se tétanise, paralyse. Attire, attise, brûle, consume, transpire, s’émeut, s’abandonne, se dessaisit, s’ouvre se donne crie palpite appelle se comble s’emplit.

Se ressaisit repose meurt, se reprend, appelle à nouveau, se clôt, s’endort.

Se laisse aller, le retiens, toute sa pesanteur, léger, souple, halète, vacille, se donne, se reprend, se donne.

S’éteint assouvi.

Résiste une dernière fois, n’y tient plus, court se jeter dans les bras, le vent, l’antre, demande, guide, se meut dans cette proximité, cette concision, s’accouple, se désarticule, se fait, se défait, se refait.

Se liquéfie.

Sèche, pourrit. S’enfle des seins, des lèvres, des paupières, du ventre.

Du ventre, corps entre, corps sort plus petit infiniment, plus entier infiniment.

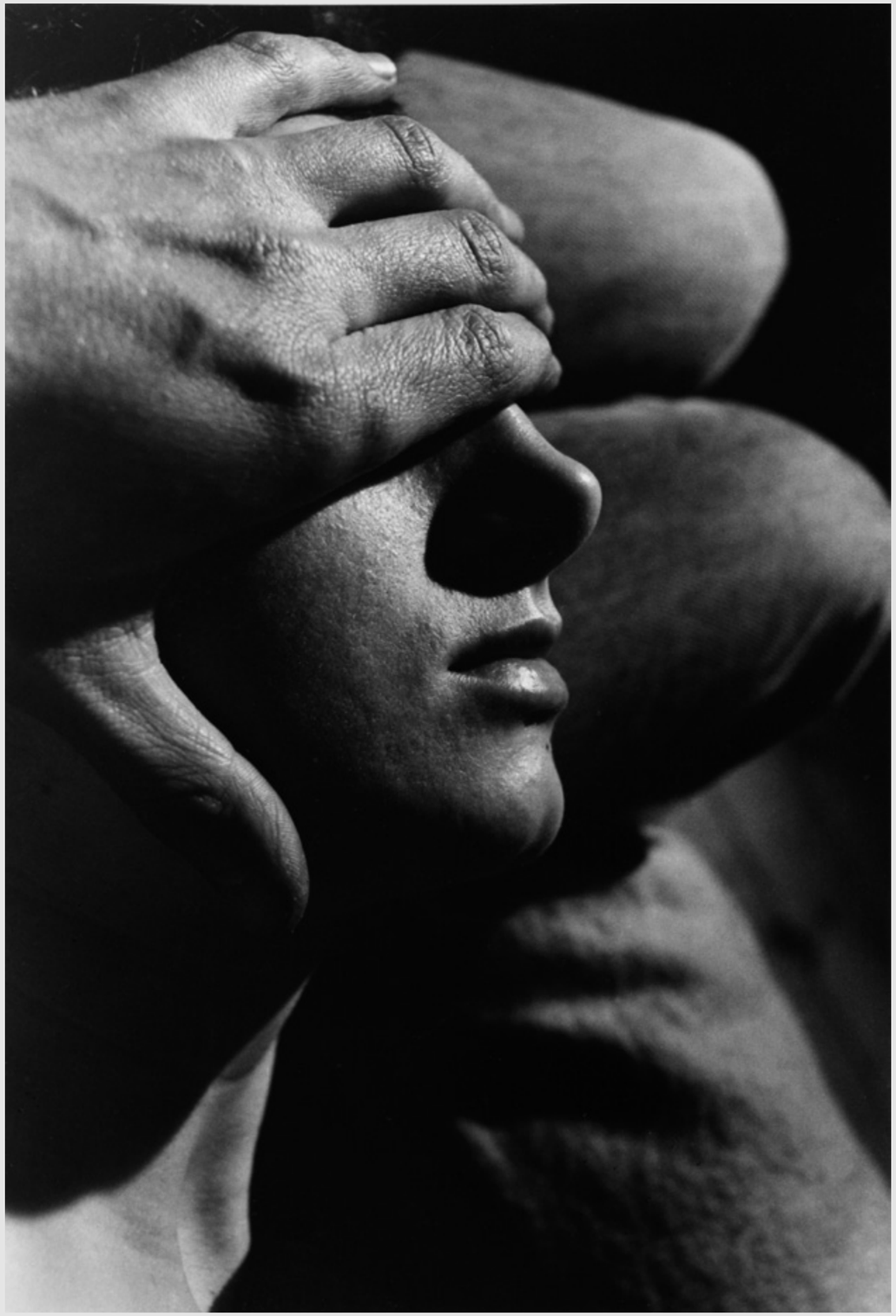
Veines, artères, bleues sous la peau - exacerbent la peau, saigne, se répand, se disperse, s’émeut. Veut en terminer, en finir avec cette eau, ce sang, ces tissus en dedans ou cette carcasse qui seule demeurera au mieux.

La main s’inscrit, court, presse, glisse, sur ce corps qui transpire, perd l’équilibre, glisse, se laisse prendre, se laisse clore ses yeux, ouvrir ses lèvres, dilater ses muscles, accélérer son expiration. Sous les doigts muscles jouent remuent réflexes vie instinct morale.

Conscience perdue dissoute perd sa conscience d’elle même, se trouble de tous ces afflux venus de la surface de la peau qui transpire, n’en glissent que mieux les doigts, de ce mouvement des muscles, de cette coulée des larmes, de la sueur de la peur.

De se perdre à jamais, de s’y laisser là, éclate, demande qu’on recolle les morceaux.

Se fissure, appelle, efface, veut, se désespère qu’il n’y puisse rien. Expie.



La terre.

Mort : destinée de nos oeuvres, sublimes et dernières vanités, propension futile à nous reproduire, nous accoupler avec le monde, délire alchimique du verbe et de la matière, copulation monstrueuse du vivant et du mort.

La mort fertilise le terreau de nos destinées comme l'inanité de nos oeuvres, dont le trésor incommensurable est d'être l'art : union intime du verbe et de la matière.

A quoi ressemble un cadavre ? A quoi ressemble un mort ? O qu'il serait rassurant que vivante et morte se distinguent d'emblée comme deux réalités n'ayant rien à voir. Un blessé ressemble à un blessé, un corps disloqué, éclaté des images de guerre à un corps disloqué, éclaté de la guerre. Mais la mort ? L'indicible mort ? La mort est invisible à l'image immobile, à l'image morte.

La mort est obscène, pernicieuse, perverse : perte de conscience et perte de désir, l'antre du corps n'est plus qu'une bouche bée d'une extase définitive et sans existence.

Toute logique de création est une logique sacrificielle.

Faire travailler la matière inerte à la saisie de la matière vivante, en lui asservissant le fluide dynamique, ondulant, de la lumière.

Reproduire en une germination corpusculaire, dans le trou secret de la chambre noire, procréation magique, fécondation habitée du rêve d'éterniser ce sublime moment, et de prolonger la vie en l'oeuvre.

Terre, sable, gravier, cendres bois calciné enceignent la chair.

La main et l'oeil agissent en ces gestes rituels de mouvoir le corps, le modeler, le couvrir, l'ensevelir, lui donner forme, vie et mort, immoler le modèle à la destinée de l'art, puisque aussi bien ensuite, ces gestes de ma main accomplis, il s'agit de prendre.

Travail poignant, accompli de la Toussaint aux Pâques (sans qu'il y ait lieu là à préméditation) jusqu'à ce que le terreau dans la salle obscure fertilise et germe. Herbes poussées dans cette chambre noire étale d'un cosmos miniature, de ma cervelle étalée, jetée là, d'un noir d'ambre.

Les vierges.

Pures, les vierges ne sont mêlées de rien d'autre qu'elles-mêmes.

Ambiguïté du cadavre, être là et déjà nulle part, insaisissable, qui nous échappe. Non pas la mort décomposée, vieille mort qui déjà détruit, mais la mort fraîche, neuve, jeune, celle que l'on ne reconnaît pas, qui encore vous tétanise, paralyse.

Frais cadavre délicieux, intact, composé. Sans plus aucune vulnérabilité.

Douleur, Amour, impuissance face à l'absence radicale. Folie éphémère.

Impuissance à ressusciter l'autre, le sauver. Originelle souffrance.

La mort intérieure.

L'étreinte dernière qui renaît.

Textes écrits pour les séries Rituels.

CONFERENCE NOIR LIMITE.

L'exposition que vous voyez accrochée aujourd'hui au Palazzo Cicogna est la version édulcorée, expurgée, **censurée** que la Municipalité de Busto-Arsizio a choisi de vous présenter, au prix de multiples pressions exercées sur nous avant et au moment de l'accrochage.

Sur les 116 oeuvres que nous avions encadrées, 88 seulement ont pu trouver leur place sur ces cimaises. 28 n'ont pu être accrochées taxées de profanatrices ou irréligieuses, accusées d'obscénité... ou par << manque de place >>. 6 images ont également été effacées par un habile montage des vignettes du carton d'invitation. La vidéographie réalisée l'an dernier lors de la performance **NOIR LIMITE dans le choeur du Prieuré du Havre-Graville** a été refusée dans l'exposition pour les mêmes motifs.

Censure subtile, insidieuse, dangereuse puisque déclenchée par l'article dilatoire de *La Luce*, elle s'est faite par des pressions intolérables allant jusqu'à modifier le libellé du contrat d'exposition le jour même de l'installation!

Cette censure n'est pas seulement comme toute censure une lâcheté, une privation de liberté, une vexation et une bêtise, elle est aussi **un profond contresens sur la signification de notre oeuvre**.

Elle n'est toutefois pas la première qui s'exerce sur **NOIR LIMITE**;

L'exposition << corps à corps >> avait été annulée en 1987 à la Maison de la Culture de Bourges en France.

Parce que l'oeuvre **NOIR LIMITE** ne cesse de parler de l'Homme, de l'Être, de l'âme en la chair, de leur violence, elle suscite autant d'effroi que d'attirance et de respect.

C'est donc du sens de l'oeuvre NOIR LIMITE dont nous voudrions vous entretenir maintenant. cela seul vous importera autant qu'à nous. Quant aux censeurs laissons les à leur médiocrité, tout en demeurant vigilants aux privations de liberté dues aux fanatismes de toutes sortes.

Du noir, de la noirceur.

Que photographient Florence Chevallier, Yves Trémorin, Jean-Claude Bélégou? Des corps, des corps fragmentés, déformés, mouvementés, accouplés, voilés, mouillés, enterrés, brouillés, maquillés, extasiés, paroxystiques, des corps dans leurs limites suprêmes autant à vif que morts, autant en jouissance qu'en déperdition, emmêlés, extirpés dans leur existence nue.

Des corps à la limite du dehors et du dedans, en une vision quasi endoscopique, à la surface ténue de leur peau, avec une précision fréquemment de chaque pore, chaque goutte d'eau, chaque structure des membres.

Corps d'hommes, de femmes, corps au-delà d'eux-mêmes, corps habités, corps de chair, vies écartelées entre les deux abîmes de l'amour et de la mort.

NOIR LIMITE photographie des âmes, photographie l'Incarnation, c'est-à-dire la présence de l'âme dans la chair, la violence de l'âme et celle de la chair, la violence de l'être.

Une oeuvre qui par delà des décennies de << modernité >> qui ont renié l'Homme et le monde

ramène la question, sur le devant de l'art, de l'existence. NOIR LIMITE invente une nouvelle esthétique donnant tout son sens à la réflexion phénoménologique, une dialectique de l'interne et de l'externe, du dehors et du dedans, de l'être et de l'apparence.

Car qu'est-ce que photographier si ce n'est que figer des apparences? Mais ces apparences parce qu'elles sont prises dans leur dernière extrémité livrent leur intériorité, le sentiment intérieur de l'être, l'esprit. «Rien n'est plus profond que la peau» écrivait comme à propos Nietzsche.

Une oeuvre qui parle de la violence d'être, une oeuvre de la dissolution des apparences, du heurt de la lumière et des ténèbres, une oeuvre noire, une oeuvre qui interroge le sacré, une oeuvre de la noirceur des cieux, de la déréliction, de la confrontation de l'homme et de l'artiste à sa destinée.

Cette noirceur de la matière, cette noirceur douloureuse de la lumière, qui est celle des tirages ici accrochés est ailleurs que dans un pessimisme du quotidien, du jour le jour, elle est dans la somptuosité des oeuvres autant que dans la douloureuse inquiétude d'être.

Elle est dans la sensualité de la matière, la sensualité des corps, la sensualité des oeuvres car c'est de la palpitation, de la respiration, du souffle de l'être dont il s'agit.

C'est-à-dire photographiquement NOIR LIMITE s'attaque à ce paradoxe : comment photographier le noir, l'absence de lumière, le néant alors que la photographie est précisément empreinte de la lumière réfléchie par les corps. Le dedans dans les apparences.

C'est de ce paradoxe, de cet écartèlement esthétique que brillent ces oeuvres mystérieuses et aussi souvent qualifiées de mystiques que d'érotiques!

La renaissance de la tragédie.

Quinze séries sont ici accrochées réalisées par leurs auteurs entre 1985 et 1989, et desquelles environ huit images par série ont été retenues à l'origine par nous comme étant ce que nous considérons comme l'essentiel de notre travail.

Le << corps à corps >> et << la mort >> ont été menés en commun, c'est-à-dire en confrontant au fur et à mesure nos réflexions et nos images pour aboutir à une exposition commune. D'autres séries :

- les << corps froissés >>puis les << visages froissés >>, << la chambre close >>, d'Yves TREMORIN ;

- les << autoportraits corps >>, les << autoportraits visages >>, les << visages tombeaux >> de Florence CHEVALLIER ;

- les << nue voilée >>, les << douches >>, << la mort de l'autre >> de Jean-Claude BELEGOU ;

ont été créées indépendamment mais toujours confrontées, elles sont accrochées ensemble pour la première fois.

En quoi est-ce que ce travail sériel est-il le pendant de la noirceur de l'oeuvre? En tant qu'il est précisément le mode de la tragédie, c'est-à-dire des unités de lieu, de temps et d'action (ou si l'on veut de sujet) qui président à ces créations. Mais encore car il est un travail en dehors de l'anecdotique, en dehors

d'une situation concrète, quotidienne : les corps sont figés dans l'obscurité d'une mise en image qui les isole de tout cadre événementiel, temporel, conjoncturel. Les corps sont épinglés dans la confrontation essentielle à leur Destin, comme autrefois le destin était incarné dans le Choeur antique de la Tragédie.

Or s'il y a tragique c'est parce que le destin offre toujours ces deux traits d'être obscur, sibyllin d'une part d'être contradiction, tiraillement, écartèlement d'autre part. Le destin en impose et l'homme se déchire.

Le travail en série, incarnation obsessionnelle et inlassable - tel n'est-il pas le destin de Sisyphe? - travail qui transcende l'objectivité photographique, est un travail sur le sacré en l'homme transcendé, lui-même divin, ramené aux origines et aux fins. Aussi a-t-on pu parler de séries mythologiques et de << retour des dieux >> à propos de ces photographies. Car loin d'être une photographie réaliste, même quand elle est au plus précis et au plus proche des corps, tout en abordant parfois les corps dans ce qu'ils ont de plus cru, de plus humain, cette photographie est surtout tragique et mythique. Et que l'amour, la jouissance, la douleur, le désir, la mort, la déchirure, la perte charpentent la destinée de ces oeuvres ne fait que nous ramener à la grandeur des conflits premiers de l'être, aux conflits de la destinée de la vie.

Ainsi l'art renaît-il en l'Homme, telle une Renaissance de l'homme face à lui-même, être de chair de sang et d'esprit, de sexualité et de mort, d'éternité et d'éternel recommencement en l'âme.

L'interdit.

Or de toute évidence l'oeuvre NOIR LIMITE suscite un malaise. Malaise qui peut aller jusqu'à susciter la censure, que cette censure soit brutale, insidieuse ou passive... Et quand bien même l'oeuvre suscite en même temps une indéniable fascination.

Car cette oeuvre se construit sur une corde raide, un fil tendu au-dessus des abîmes, car elle met en jeu l'intimité de l'être, sa vérité, sa fragilité, car elle met en scène l'interdit - la sexualité, la mort - dans une approche qui toujours les désigne pour ce qu'ils sont : des interdits, loin des imageries modernes de la bonne conscience, du déni des tabous, loin de toutes ces images qui font «comme si de rien n'était». Comme si de rien n'était de l'amour et de la mort, comme si de rien n'était des interdits qui leurs sont inhérents, comme si ce n'était pas toujours du sacré dont il était question.

Ce que ne supportent pas les censeurs, ce n'est pas l'image d'un sexe ou d'une madone, c'est que cette image donne à penser la violence des conflits qui les habite, que cette image ne fuie pas dans les facilités et les futilités de la duperie, de << l'humour >>, de la distance polie, voire même de l'excès de bon ton, qui sont ceux des conversations et des oeuvres modernes, mondaines. Ce que ne supportent pas les censeurs c'est cet abîme de la proximité et de la distance, ce face à face sans fuite où le problème spirituel - serait-on tenté de dire le problème moral lui-même n'est jamais évacué, est sans cesse présent dans l'esthétique de l'oeuvre. Car c'est bien d'oeuvre et d'esthétique dont il s'agit!

Autrement dit NOIR LIMITE quand il donne à voir une image de la sexualité ou de la mort ne détruit pas les tabous, ne les suspend pas même : il les désigne, les photographie. Car l'homme est immensément demeuré présent, maintenu dans son intégrité, respecté, même objet d'un désespoir. Autrement dit NOIR LIMITE vise, atteint l'être en l'homme, l'esprit en la chair, l'interdit dans le corps. Puisque ce ne sont pas tant la sexualité ou l'existence ou la mort qui sont représentés que le sentiment intérieur de l'un ou de l'autre, et pire le mélange indissoluble de l'un ou de l'autre.

Que ceci soit mis en image dans une esthétique, une photographie violentes, passionnelles, mais aussi infiniment précise, d'une précision toute photographique mais où la photographie elle-même se trouve subvertie vers sa limite, celle du noir, du << rien à voir >> voila ce qu'ils ne peuvent supporter : d'être confrontés à l'image de leurs conflits, de leurs désirs, et de leurs noirceurs.

Ce que c'est qu'être.

Que cette oeuvre se différencie entre trois auteurs à la fois indissolubles et différents, voila qui en met d'autres mal à l'aise...

Que cette photographie soit et dise présence au monde, vérité optique, incarnation de l'invisible, voici qui les achève.

Car l'oeuvre ne résout rien, n'affirme rien, elle ne fait que ressasser et raviver les plaies éternelles. et les espoirs éternels. L'art est à l'extrême opposé de la culture, et de la communication, de la médiatisation ; l'art n'existe que dans le vertige, le sublime.

Le vertige de l'art et le vertige de l'être ne sont qu'un. Ce sont ceux encore du néant.

Ainsi prend sens le travail de Florence Chevallier, travail d'autoportraits où règne avant tout la perte de l'identité, la néantisation de soi. Maquillée, travestie, décapitée, bougée, reflétée, brouillée, corps mêlés indicibles du corps à corps, l'artiste donne de soi une image disloquée où s'impose l'incapacité de l'être à former une totalité intégrée à soi, au monde, et aux autres. Détresse d'une comédie déchue, démultiplication des images contradictoires d'elle-même (les visages) ce sont les questions de l'identité et de l'unicité qui sont posées, jusque dans le cérémonial religieux de la mort. Dialectique de l'harmonique et du dysharmonique.

Ainsi se construit le travail d'Yves Trémorin, syncopé à l'extrême, méticuleux, précis, frontal, où les corps sont tour à tour surfaces miroitantes, si lisses (la chambre close, le corps à corps) que se lit leur déchirure imminente. Ces déchirures de corps, de visages sont au coeur des froissés, mais c'est également la photographie qui est atteinte pour être sauvée dans ce geste intégrant et dépassant l'iconoclasme de la modernité. Travail sur ceux qui lui sont proches, sur la vérité des êtres génériques (la mère, la chambre close encore) pris dans une vision frontale, détachée, violente. La chair prise entre un regard froid, répulsif parfois, et une fascination oculaire. Et tour à tour pénombre et silence.

Ainsi procède le travail de Jean-Claude Bélégou, corps dissout mais intact de souillure, aux contacts des éléments mythologiques : l'eau, la terre, l'air. Images du tourment délicieux supplice de la chair, corps idéalisé, mystique, chair animée de souffle et de dernier souffle, de désir d'un monde plein dans le constat d'une vacuité insoutenable. image de l'écart à l'être, de la distance insoutenable qui nous sépare de l'être senti jusqu'au plus profond de la peau. Etre inaccessible, voilé ; mutilé, blessé de lames mutilantes, coupantes (l'Eau) lèpre sur le corps divin, tension déchirée de l'abîme de soi à la perte de l'autre.

Construire un territoire.

On comprendra aisément alors les raisons de l'existence de NOIR LIMITE en tant que groupe d'artistes, traversés de mêmes inquiétudes et pourtant chacun délibérément original et unique. NOIR LIMITE est un groupe non-moderne entendez par là au-delà de la modernité et des post-modernités - ni groupe tyrannique (comme le furent ceux des Avant-Gardes) ni groupe d'opportunité (comme il en est tant) mais cohésion d'esprit artistique, c'est-à-dire esthétique et philosophique. NOIR LIMITE ayant pour fonction de construire le territoire d'une oeuvre nouvelle, d'une photographie nouvelle en conflit avec des modes dominants dont on ne saurait trop dire la superficialité voire la mondanité, vit par l'extrême exigence artistique qui l'anime et la nécessité de **bâtir une oeuvre** envers et contre tout.

Groupe d'artistes, de photographes - ni artistes utilisant la photographie << de l'extérieur >> ni photographes-plasticiens - qui poussent la photographie dans ses limites extrêmes en voulant lui donner son expression ultime : celle de l'être là.

Manifeste noir limite dit du Mont Saint Michel 1990, Texte lu durant la conférence de presse Noir Limite de Busto-Arsizio, 1987.

PORTRAIT DE L'AMANTE.

«Ce qui est douloureux dans la proximité, c'est la distance qui demeure» insiste le manifeste NOIR LIMITE rappelant par là notre écart irréductible au monde, au réel, à l'autre, mais aussi pour chacun à lui-même. C'est à cet écart ontologique que se confronte la prise photographique, « affaire de surface, d'apparence, de donné à voir «.

Cette irréductibilité ne tient point à quelque question psychologique ou clinique ou même sociale, mais fondamentalement à notre inscription discontinue dans l'espace et le temps, à notre matérialité .

Car si, par l'amour ou la violence, un corps peut se répandre en un autre corps, le pénétrer, il ne peut coïncider avec lui, ni une conscience entrer en une autre conscience. Je ne peux ressentir la douleur, physique ou mentale de l'autre, ni sa joie, mais seulement en interpréter les signes et en imaginer une équivalence. La communication de conscience à conscience n'existe que par la distance qu'elle suppose, et passe nécessairement par un langage constitué, (au sens restreint de la langue comme système de code) ou visuel ou sensitif (au sens plus large d'une sémiotique). L'intériorité est du domaine de l'intime et du clos, de l'indicible, voilà qui répond à la réalité de ce que nous sommes, comme à celle du langage.

Le langage est gage de solitude.

L'autre est toujours ailleurs.

Notre solitude qualifie l'être, irrémédiablement, solitude tragique puisqu'en contradiction, en déchirement, avec notre désir d'osmose et de communion avec le monde, avec notre désir d'unité : solitude murée de la conscience d'un côté, désir insatiable de prendre de l'autre côté.

Nous n'avons place ni en dedans ni au dehors de nous même

Cet écart qualifie le Portrait, que l'oeuvre cherche à le nier, l'effacer, le passer sous silence, ou bien qu'elle cherche à l'exacerber, le dire. Que l'écrivain par exemple adopte la convention de parler de ses personnages comme si tout pouvait se savoir d'eux, et tout s'énoncer ; ou bien qu'à l'inverse il nous rappelle que l'autre est avant tout un ailleurs, irréductiblement, un inconnu. Que l'image dise l'espace entre le modèle et l'artiste, entre l'autre et le regard sur l'autre ou le nie.

C'est de ce déchirement que toute pensée courageuse et clairvoyante est vouée à parler. L'oeuvre d'art est une tentative de répondre à cette tragédie, le langage instable et ambigu, sibyllin d'une nécessité intérieure, en même temps qu'une de ces équivalences mentales.

Pourtant, si le personnage inventé par l'écrivain peut être connu de lui in extenso, parce qu'il n'existe que dans sa tête, est un fragment de sa conscience imaginante, il n'en est pas de même du modèle du tableau, de la peinture ou de la photographie qui lui est extérieur corporellement.

Certes l'écrivain peut avoir des modèles, de ces personnes de rencontre, ou ces intimes qui l'inspirent. Et le peintre ou le photographe un personnage idéal qui hante leur imaginaire et façonne autant la représentation que le modèle en chair et en os.

Interfèrent dans l'oeuvre le modèle réel (référentiel), et le modèle fictif (imaginaire). Le premier est externe à l'Artiste, le second lui appartient. Le premier est dans un rapport de discontinuité mentale, le second en coïncidence mentale.

D’une certaine façon on pourrait dire encore que le modèle réel est transcendant, et le modèle imaginaire immanent.

Entre l’écrivain et le plasticien c’est donc l’ordre, la prépondérance, et non la nature, des catégories qui va opérer.

L’écrivain met en scène un personnage immanent, le peintre peint son image mentale d’un personnage transcendant, et le photographe prend un personnage réel dont il rend l’image adéquate à son image mentale. Le modèle du photographe est un médium chargé d’incarner son imaginaire.

Ainsi se confirme que tout Portrait soit aussi symboliquement un Autoportrait.

Le propos de VISAGES n’est pas le portrait, c’est à dire l’identification ou la mémoire, mais d’une approche phénoménologique le rapport entre les peaux, entre les surfaces, les matières des corps, leurs limites fluctuantes, leur fragilité. Le propos de VISAGES est l’emprise du monde et de la conscience sur ces corps, l’inscription des peaux.

L’Amante est l’autre, autonome, qui se livre, s’échappe, reporte, prend plaisir, repousse, se donne, combat silencieusement de mille combats intérieurs (l’image que je fais d’elle est-elle bien différente de l’image que je ferais d’une autre ? - se demande-t-elle). L’Amante est celle qui s’offre à ce que je la dévisage, qui accepte de prendre le risque que je la défigure.

Je la photographie des jours durant, et tout le jour de tous les jours, à Naples, à Dinard, au Havre, à Sorrente... la mettant en lumière, modelant, guidant son corps, son visage, avec la volonté d’en laisser venir ce qui se livrerait, d’en guetter la mobilité, les brusques affleurements, fasciné par cette «affaire de surface» et de lumière, cette peau que je creuse du regard, ces veinules sur lesquelles je fais le point infime, tellement auprès d’elle. Je nous vouais pour dire l’existence, elle nous vouait pour dire l’abîme de l’autre.

L’image de l’Amante est faite d’ombre et de flou autant que de lumière et de focalisation. Floue l’image nourrie de la proximité du désir et ombrée celle portée par la densité obscure, irrationnelle, de l’affect. L’amante est toujours elle et toujours autre qu’elle, changeante, mobile qui fuit, revient, consent, met son visage à nu, joue, pleure, refuse...

Mais aussi je me photographie. Je photographie mon visage dans un regard aveugle sur moi-même, l’appareil à bout de bras comme au jeu de la roulette russe, dans une solitude d’exil amoureux. Je cherche ce qu’est cette conscience confuse d’exister en soi-même. Je me photographie d’un dehors qui est limité à l’extension de mon corps, voulant désigner ce qu’était sentir ce lourd état d’être, reclus et inaccessible aux autres et à soi-même, d’un geste répétitif, obsessionnel, comme on ratiocine.

Je cherche qui je suis pour elle, objet saisi du dehors. Je cherche quelle image je photographie d’elle absente.

Je photographie cette clôture imprenable de la conscience en son « for intérieur «, cette conscience enclose dans mon corps, en mes sens dans cette incapacité d’être un objet pour moi-même, de me saisir du dehors, et par rapport à quoi l’Autoportrait constitue toujours l’image étrange d’un autre, un regard aliéné.

Cette conscience elle même divisée en régions hétérogènes, discontinues ne se manifestant

que par échappées : répétitions, rêves, transferts, oeuvres... me demeure close à moi-même qui ne puis m'appréhender que par bribes, et qu'avec les mots des autres. La conscience est un territoire embastillé.

Mais aussi, je nous photographiais dans notre irréductible abîme d'amants, dans un voeu d'éclat et d'indécence, d'éclaboussure au monde, télécommandant la prise dans l'étreinte volée, en un flux sensitif imager la fusion impossible des corps, l'osmose utopique des consciences. Mais toujours leur désir et leur poursuite à la recherche extatique de l'étourdissement d'un frôlement, du vertige d'une union. Fatalité malheureuse de l'utopie du dépassement de notre différence, de notre inscription discontinue dans l'espace et le temps.

Notre règle était qu'elle se livre et que je la prenne. Nous étions là enclos en nous-même pour les images. Ces images parleraient de ce furieux désir de proximité et de cet écart irréductible de la relation d'amour ; de ce que nous étions, l'un et l'autre, autre pour chacun. Elles émaneraient de notre volonté de faire oeuvre de notre intimité.

Texte écrit pour Colloque «Le portrait», intervention audiovisuelle, Bibliothèques de Lyon, 1993.

CATHERINE, L'AURA. L'INTIME. LA BLESSURE.

Ces photographies sont les images d'un être à nu , autant dans sa chair que dans son esprit, être revêtu d'une aura, ce rayonnement qui émane au-delà de l'enveloppe corporelle, de la peau.

Ces photographies recèlent la force et la blessure, le rire et la lenteur, l'enfant et la femme. Elles parlent de la fragilité, de la force mystique et mythique de celle dont l'existence se trouve élevée à l'essentiel, de la fascination qu'exercent son existence et son vouloir-vivre.

En ceci elles se relient à l'ensemble du travail d'Yves TREMORIN sur sa grand-mère et sa mère : images de la femme déesse, idéalisée, quasi *religieuse*. La comparaison s'arrête pourtant là : les flous et les halos de Catherine s'opposent à la monumentalité massive et rocheuse de la Mère. La nudité enfantine du corps abstrait ou presque de tout contexte va à l'encontre de l'importance des signes du quotidien de la Grand-Mère.

De la meurtrissure, elles parlent sans complaisance humaniste normative et rassurante. Si elles disent l'usure du corps, la blessure (cicatrices, contractions paralytiques...) c'est toujours pour affirmer qu'elles sont indifférentes à l'être, qu'elles sont à la fois notre lot commun existentiel, et le signe distinctif d'une force transcendante ou biologique.

Car l'aura bien sûr est propre à la relation, à la fascination obsédante de celle qui a vaincu une fois la mort et en porte en partie les stigmates, de celle dont la séduction continue de s'exercer avec les meurtrissures. Mais aussi elle tient à la nature de la photographie elle même comme instrument de focalisation et de magie, de révélation.

Cette aura est l'effet, la résultante, du travail même de la lumière : autant que d'images du corps, il s'agit d'impressions de la lumière telle qu'elle se dessine, telle qu'elle brille autour du corps, qu'elle rayonne et vibre immobile.

En cela c'est aux images précédentes d'YVES TREMORIN de « La Mort», gros plans de pieds et de mains, d'oeil, ces reliques de l'invisible, qu'il faut relier esthétiquement le présent travail comme vision d'un au-delà de la simple présence, de la simple prise. Mais, également cassure et fragmentation, il faut le comprendre à la suite des «nus froissés» : lumières sur le papier plié, modelé, sur le corps brisé, de même que dans sa série du «Corps à corps» l'éclair du flash, violent, brutal, s'avérait , comme une coupe sombre, oeuvrait comme un scalpel à même la peau, réceptacle de chair dégradé.

Ici, au contraire, la lumière émane du corps qui rayonne, vibre, de la vibration respiratoire, incantatoire de l'être. Aussi ces photographies sont doublement nues : le corps nu est la ligne de partage de l'ombre et de la lumière. Hormis cela il n'y a rien, en cela il y a tout.

Cette image de la déesse prend force encore dans les courbes dansantes des silhouettes les plus animées semblables aux figurations indiennes et riches de l'abstraction venue d'Afrique. Alors, le corps est entre l'animus et l'anima, symbiose des pôles, ligne flottante à l'horizon de l'incarnation.

Et c'est de la fragilité de cette ligne, de cette précarité du contour, qu'émane cette infinie sensation de fragilité, du frêle vouloir-vivre.

Il s'agit à nouveau d'un travail âpre, sévère, difficile à approprier, en résistance,- résistance qui est le fruit et le prix de l'austérité à la fois violente et retenue du travail d'YVES TREMORIN. Car le corps est inaccessible, dans son enveloppe d'ombre, de flou, de gris, pesante, lourde figure d'une sensualité quasi fraternelle qui unit l'artiste à son modèle.

CATHERINE - la série porte le prénom, elle la nomme. Il ne s'agit plus « De cette femme «. de l'abstraction anonyme, mais de l'existence désignée, individuelle, puisque la femme est à la fois modèle universel - comme celui de toute oeuvre d'art- mais encore inscrite dans une histoire particulière, intime, qui fait échapper ces photographies aux limites des genres, du portrait comme du nu, et des codes.

Aussi est-ce d'une reconnaissance, de la reconnaissance dont il s'agit, par ce titre, c'est à dire d'un don. Car elle n'est ni modèle ni étrangère à l'oeuvre davantage qu'à l'homme, bien que modelée et autre, car elle est souffle de celle qui partage depuis ses origines l'histoire de NOIR LIMITE, l'oeuvre et le mythe.

YVES TREMORIN réaffirme ainsi sa fascination faite à la fois de sacralisation et de violence, de désir et de cassure envers l'existence.

Préface au catalogue de l'exposition « Catherine» d'Yves Trémorin, 1992

VISAGES.

Le propos de VISAGES n'est pas le portrait, c'est à dire l'identification ou la mémoire, mais en une approche phénoménologique le rapport entre les peaux, entre les surfaces, les matières des corps, leurs limites fluctuantes, leur fragilité. Le propos de VISAGES est l'emprise du monde et de la conscience sur ces corps, l'inscription, la fascination et l'envoûtement des peaux. L'emprise de l'Amante sur le moi.

L'Amante est l'autre, autonome, qui se livre, s'échappe, reporte, prend plaisir, repousse, se donne, combat silencieusement de mille combats intérieurs (l'image que je fais d'elle est-elle bien différente de l'image que je ferais d'une autre ? - se demande-t-elle). L'Amante est celle qui s'offre à ce que je la dévisage, qui accepte de prendre le risque que je la défigure.

Je la photographie la mettant en lumière, modelant, guidant son corps, son visage, avec la volonté d'en laisser venir ce qui se livrerait, d'en guetter la mobilité, les brusques affleurements, fasciné par cette «affaire de surface» et de lumière, cette peau que je creuse du regard, ces veinules sur lesquelles je fais le point infime, tellement auprès d'elle. Je nous voue pour dire l' existence, elle nous voue pour dire l'abîme de l'autre.

L'image de l'Amante est faite d'ombre et de flou autant que de lumière et de focalisation. Floue l'image nourrie de la proximité du désir et ombrée celle portée par la densité obscure, irrationnelle, de l'affect. L'amante est toujours elle et toujours autre qu'elle, changeante, mobile qui fuit, revient, consent, met son visage à nu, joue, pleure, refuse...

Mais aussi je me photographie. Je photographie mon visage dans un regard aveugle sur moi-même, l'appareil à bout de bras comme au jeu de la roulette russe, dans une solitude d'exil amoureux. Je cherche ce qu'est cette conscience confuse d'exister en soi-même. Je me photographie d'un dehors qui est limité à l'extension de mon corps, voulant désigner ce qu'était sentir ce lourd état d'être, reclus et inaccessible aux autres et à soi-même, d'un geste répétitif, obsessionnel, comme on ratiocine.

Je cherche qui je suis pour elle, objet saisi du dehors. Je cherche quelle image je photographie d'elle absente.

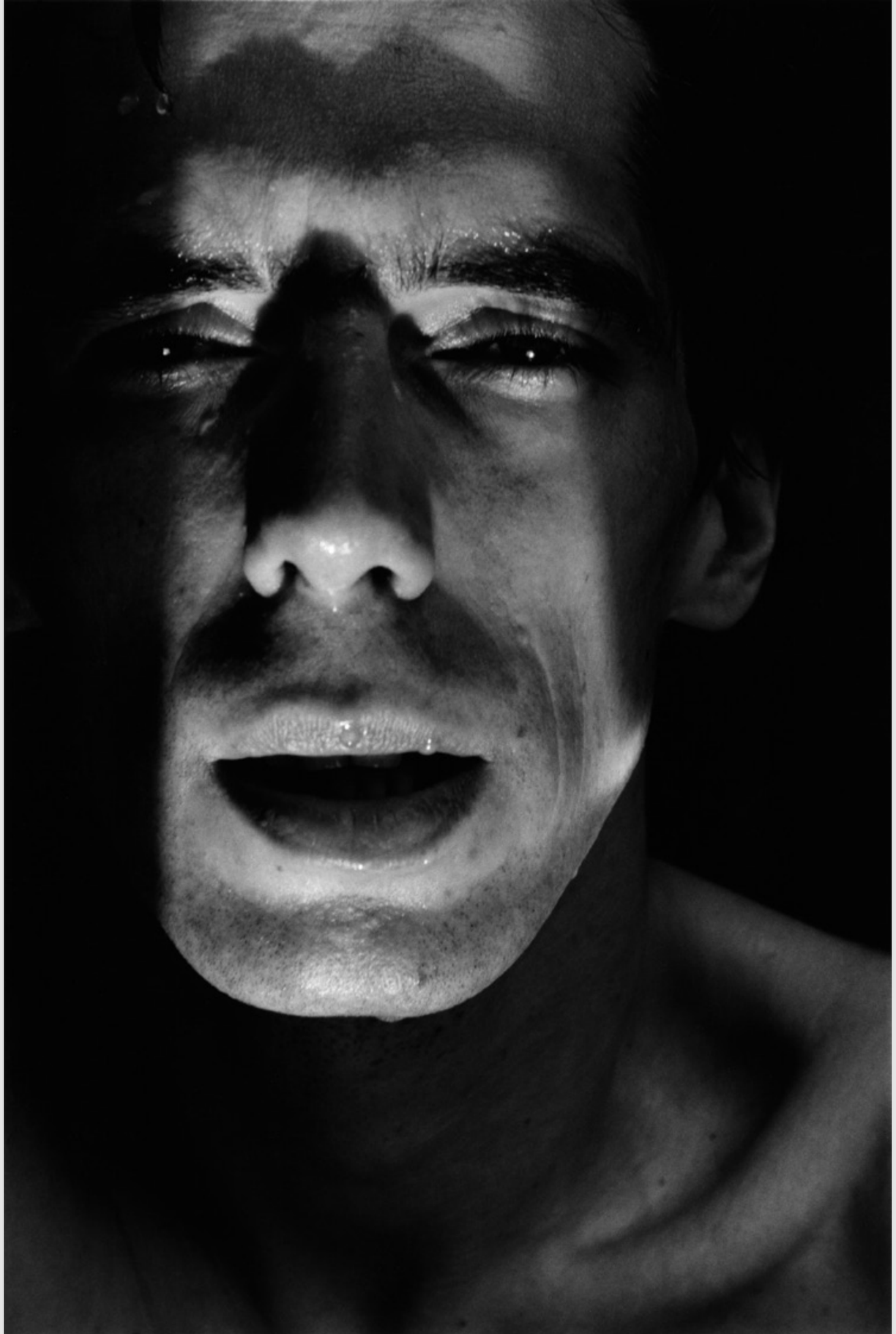
Je photographie cette clôture imprenable de la conscience en son « for intérieur «, cette conscience enclose dans mon corps, en mes sens dans cette incapacité d'être un objet pour moi-même, de me saisir du dehors, et par rapport à quoi l'Autoportrait constitue toujours l'image étrange d'un autre, un regard aliéné.

Cette conscience elle même divisée en régions hétérogènes, discontinues ne se manifestant que par échappées : répétitions, rêves, transferts, oeuvres... me demeure close à moi-même qui ne puis m'appréhender que par bribes, et qu'avec les mots des autres. La conscience est un territoire embastillé.

Je la cadre, je me vise.

Notre règle était qu'elle se livre et que je la prenne. Nous étions là enclos en nous-même pour les images. Ces images parleraient de ce furieux désir de proximité et de cet écart irréductible de la relation d'amour ; de ce que nous étions, l'un et l'autre, autre pour chacun. Elles émaneraient de notre volonté de faire oeuvre de notre intimité.

Texte écrit pour ma participation à la manifestation *SÉLEST'ART , jeune photographie,* ***Sélestat.***



COMMUNIQUE DE PRESSE DE DISSOLUTION NOIR LIMITE.

Le groupe **Noir Limite** constitué en 1986 par Florence Chevallier, Yves Trémorin et Jean-Claude Bélégou a décidé lors de sa réunion des 6 et 7 Avril derniers à Saint-Malo de sa dissolution.

Cette décision, mûrement réfléchie, puisqu'inscrite dans le projet même du groupe, et décidée dans son principe dès Mai 1992, est désormais rendue exécutive. Elle prend acte de la singularisation des parcours esthétiques de chacun, ainsi que de l'ampleur grandissante des projets individuels, rendant impossible la constitution d'un nouveau projet commun d'exposition et d'édition.

Jean-Claude Bélégou, Yves Trémorin et Florence Chevallier s'étaient rencontrés en Arles en juillet 1984, constatant d'un côté la spécificité, tant à l'intérieur du milieu de la photographie que de celui des arts plastiques, de leurs travaux, et de l'autre la convergence de leurs oeuvres et préoccupations, ils s'étaient réunis en Janvier 1986 sous un même manifeste, et une première exposition (**Nus voilés, Nus froissés, Nus autoportraits**).

Fin 1987 voyait la création du «**Corps à Corps**», exposition immédiatement censurée, et qui ne pourra être montrée qu'en 1989, notamment à Paris grâce aux soutiens de Bernard Lamarche Vadel, Jean-Claude Lemagny et Pierre Borhan dans la revue «Clichés», mais aussi Pierre Bastin et de nombreux autres critiques prendront parti aux côtés de Noir Limite.

En 1989 c'est la grande **performance Noir Limite** au Prieuré de Graville, au cours de laquelle sont tirées en public, sur quarante mètres de papier photographique déroulés aux murs, une trentaine d'images du groupe, en un cérémonial rituel qui n'a cessé de faire également partie des préoccupations des artistes.

En 1990 voyait la naissance de deux expositions **composites** réunissant la somme des nombreux travaux réalisés par les trois artistes depuis leur regroupement. Cette exposition sera à nouveau censurée en Italie.

Cette année là, Noir Limite était également présent dans les deux expositions internationales créées à l'occasion du cent-cinquentenaire de la photographie : «La Photographie Française en Liberté» à l'initiative de l'Association Française d'Action Artistique et sous le choix de Jean-Claude Lemagny d'une part et «20 Ans de Photographie Créative en France» à l'initiative de Gilles Mora.

En 1991, était créée, dans le lieu symboliquement chargé des Anciens Abattoirs du Havre l'exposition «**La Mort**». Le catalogue de cette exposition réunissait des textes de Jean-Claude Lemagny, Bernard Lamrche-Vadel et Jacques Henric qui baptisait le groupe «Le Trio infernal de la photographie française».

Outre le creuset d'une confrontation intellectuelle incessante, Noir Limite était également le lieu d'une immense amitié, et si, aujourd'hui, le groupe disparaît, les oeuvres continuent pour chacun de se construire.

Jean-Claude Bélégou exposera prochainement au Musée des Beaux Arts du Havre son travail **«Visages»** créé et publié début 1992. Il prépare pour 1994 l'exposition de son travail réalisé ces derniers mois en Scandinavie grâce au Prix Villa Médicis Hors Les Murs.

Yves Trémorin exposera cet été à la galerie de la Bibliothèque Nationale son récent travail **«Catherine»** créé et publié à la GALERIE Joseph Dutertre de Rennes. Grâce à la Bourse Léonard de Vinci il séjournera à la même époque aux Etats-Unis.

Florence Chevallier inaugurera le 4 Mai prochain à la Galerie de l'Ecole des Beaux Arts de Rouen **«Le Bonheur»**, en même temps que sortira aux Editions de la Différence, son livre du même titre. L'exposition sera ensuite présentée au Havre, à Vitré et Villefranche-sur-Saône..

Bien sûr, l'association **Photographies And Co,** créée par Jean-Claude Bélégou dès 1982, et qui a été pendant ces sept années le support d'organisation des activités Noir Limite, poursuivra ses activités de toujours : éditions, conférences, formations, créations, etc. Son conseil d'Administration sera prochainement redéfini.

le 9 avril 1993.

OBJETS DU VOYAGE.

Je suis là écrivant cet article à cette table de travail, environné de ces quelques objets dont je ne saurais me passer : stylo plume, papier, ciseaux, pipe, tabac, loupe. Ces objets me pèsent (entendez par là : ils m'encombrent, me privent de totale liberté, d'oisiveté, de spontanéité) et m'enchantent : ils me rassurent, me parlent, chacun d'eux est lié à mon histoire cadeaux offertes, trouvailles, rescapés miraculés. Ils sont une forme, une couleur, une odeur, une matière, changeantes, par la lumière, l'ambiance, l'air qui les baigne. Ma main connaît leur empreinte, leur poids, leur qualité tactile, leurs multiples usages.

En voyage quelques uns m'accompagnent, élus rares se mariant alors à de nouveaux venus, cartes de voyage, cartes postales, valise... ils possèdent aussi la qualité de se renouveler en eux-mêmes : ainsi le paquet de cigarettes est toujours le même, chaque jour renouvelé, rouge et or métallisé, avec ses inscriptions surannées *«Paris, Londres, New-York»*

Ils sont l'horizon quotidien de ma solitude, outils qui me prolongent, qualités façonnées, étranges étrangers sourds et muets, pliés à mes quatre volontés. Comme dans les contes de Lewis Carroll, leur existence est constamment suspendue à mon bon vouloir, à mon élection renouvelée, ou à ma décision de m'en débarrasser. Car ils sont avant tout des signes et l'esprit se meut aussi en bouleversant son univers de signes. Qu'une vie nouvelle survienne en moi, ils gagneront le placard, le grenier, les flammes.

Par les objets se façonne mon paysage quotidien, celui fait non de montagnes et de plaines, d'herbe et d'eaux, mais d'une perspective savamment cultivée à l'image de mon esprit, où chacun d'eux a fonction de me renvoyer à moi même et mon labeur.

LE MONDE EST UNE RUINE.

SUR HERBERT LIST

«Le poète ne doit jamais proposer une pensée mais un objet, c'est à dire que même à la pensée, il doit faire prendre une pose d'objet.» (*Francis Ponge*, Naturem piscem doces, 1924)

Objets.

Les objets sont une projection de l'homme, construits pour être à son service, un produit de son art. Ils ont aussi, par les outils qui occupent parmi eux une place privilégiée, une fonction pragmatique de transformation de la nature. De l'artisan à l'architecte, l'expansion des choses dit le rêve de l'homme d'**objectiver** le monde tout autour de lui, de le modeler, d'emprisonner chaque force vive de la nature, chaque matériau, dans une existence singularisée et voulue, maîtrisée. Ceci ne peut se faire aussi qu'en détruisant.

La propension de l'homme est ainsi d'élaborer, élaboration compulsive et obsessionnelle, le monde pour s'éloigner de ce qu'il y a de vital et biologique en lui, réifiant ainsi le réel. A l'opposé du vivant, l'objet est d'emblée un produit intentionnel, voulu et culturel, soumis.

Parce qu'il a sa cause hors de lui-même, qu'il est un artefact dû à l'homme, l'objet est encore dépourvu d'intériorité. «C'est un monde opiniâtrement clos.» nous dit encore *Francis Ponge* à son sujet (Le Parti pris des choses).

L'oeuvre d'art à ce titre est-elle même un objet, une photographie est une cartoline située dans l'espace, un tableau est un carré ou un rectangle. Mais l'oeuvre d'art, quand elle ne se contente pas de parler de sa nature, transcende son inscription matérielle. Si la photographie elle-même est une chose, elle est fondamentalement, comme image, une incarnation de l'esprit.

Regard.

Herbert LIST s'intéresse aux objets, mannequins, cartons, lunettes, bocal, etc. Il s'intéresse aussi aux oeuvres d'art (statues, ruines architecturales) de la façon dont il est concerné par les choses mortes en général, en ce qu'elles possèdent une vie immuable, irréductible. L' image des choses qu'il élabore résiste - la fonction la plus haute de l'artiste est aussi de résister - à une appréhension fonctionnelle de l'objet, au profit d'une approche poétique qui ne nie pas la valeur morbide des choses,

Ainsi, comme instruments de vision, les Lunettes du **« Lac des Quatre Cantons «** (1936) renvoient à un regard sur le monde, et en ce sens peuvent être perçues comme une métaphore du regard singulier du photographe. Ainsi jadis étaient signes de la position du peintre et de l'homme face à l'univers, la fenêtre ouverte de la peinture renaissante, ou les miroirs concaves des tableaux de Van Eyck. Pourtant l'une des paires, noire opaque, se trouve tournée de trois quart vers nous, et l'autre, jouant à l'inverse de la transparence et du reflet, n'ouvre sur le paysage que très partiellement. Et autant que de la vision, solaires, elles sont le signe de la lumière.

Pas davantage qu'une simple métaphore du regard et de la position de l'artiste, l'objet d'Herbert LIST n'est pas non plus, comme chez beaucoup de ses contemporains, un prétexte graphique, comme le

sont les lames de verres empilées de Willy Zielke ou les verres alignés de Renger-Patsch. Les deux objets, sont organisés, non comme une structure répétitive, mais comme une totalité complexe aux matières différenciées, incluse dans un milieu, existante.

Mais il y a davantage, les lunettes renvoient autant qu'à elles-mêmes à ce qui ne figure pas dans l'image : deux présences que l'on puisse imaginer, celle de deux hommes, rencontre réelle et inscrite (bien davantage importante, on le conviendra, que celle d'une machine à coudre et d'un parapluie, par laquelle il se distingue du jeu surréaliste) celle d'Herbert LIST et d'*Hoyningen-Huené* en une jouissance d'un lieu, d'une durée. Ici les objets sont appréhendés dans leur qualité plastique, sans pour autant être dissociés de leur qualité humaine.

Intériorité.

Pourtant, l'objet n'est pas non plus, appréhendé dans une familiarité intimiste. Il se trouve maintenu à bonne distance, dans son existence singulière d'**Alter ego**, d'autre pour moi-même, d'étranger, de borne à mon univers. Il est reconnu, incontournable, certes image de l'humain puisque façonné par l'homme et pour lui mais autre que l'homme. Chez Herbert LIST, Les objets sont une forme, une couleur, une odeur, une matière, présentes par la lumière, l'air qui les baigne.

L'épaisseur que prennent les objets, leur présence, l'aura de lumière dont ils sont revêtus, leur procure une force, **un poids**, égal à celui de l'humain, l'objet est habité du regard qui le vise, le met en scène, l'imagine, le cadre, l'insère dans un arrière plan de mer, de montagnes, d'où provient la lumière en un contre-jour diffus Le regard de ces lunettes là est fondamentalement tourné vers l'intérieur, leur fonction est poétique et non optique.

Paysage.

Les photographies d'Herbert LIST sont ainsi des **paysages** autant que des natures mortes, paysages d'artifice, construits selon une rigueur sans faille, à l'image d'un esprit que l'on imagine volontiers soucieux d'ordre et inquiet d'harmonie. Là réside leur esthétique volontaire ; insistante et fascinante parlant à l'esprit jusqu'au point où ces objets nous écoeurent un peu de leur être-là, de leur charge physique.

Ces objets sont **un miroir de l'esprit**, façonnés par l'homme et choisis par lui. On les imagine posés un peu méticuleusement, l'esprit pensant leur rapport, leur espace, leur vide, les intervalles, appréciant leur transparence, ou leur opacité, mesurant leur ordonnance, jusqu'à les trouver subitement identiques à son propre rêve de clarté, et sa propre pesanteur d'ombre et de déchirement. **L'ombre** atteste l'existence physique de l'objet qui brise le rai de lumière, lui fait obstacle de tout son poids. Elle est aussi la part de la noirceur et du silence aveugle.

Ces images portent à méditer, les formes et le sens, ce qui est la plus haute fonction de l'art. La méditation est ici inséparable de l'émotion que procure cette légère nausée. L'émotion, le trouble, est ce qui met en mouvement la méditation, la supporte. L'espace ouvert sur la mer, mais clos par les barrières de collines ou de montagnes, est un espace, circulaire, comme celui de l'agora, l'objet est englobé, au sens d'Husserl, dans une totalité métaphysique.

Vanités.

Des photographies d'objets à celles de ruines, Herbert LIST met en exergue jouissance et vanité et dégage une esthétique du reste. Les animaux : chiens, pieuvre, poissons, mais aussi les statues et mannequins, sont des intermédiaires entre la chose et l'homme. Corps vivant, statue de pierre, tout a même

statut dans les images d'Herbert LIST qui assume la photographie dans sa nature propre de coupe sombre qu'opère le scalpel de l'esprit. L'esprit ordonne en tuant.

Au fond ce que constate l'appareil photographique c'est le peu de différence entre le monde des objets inanimés et celui de l'humain. Plongés dans un univers au silence pesant, dans une **durée** immobile et stagnante, rien ne transparaît de l'illusion du vivant, ainsi que chez *Descartes*, l'homme au chapeau et l'automate vus dans leur mouvement ne se différencient pas. A la parole de l'artiste nulle autre voix s'oppose, chaque image est un analogon du **silence** que cherche et respire l'esprit sourd, ainsi que dans le monde de pantin des oeuvres de *Chirico*.

Ainsi le bocal du poisson rouge devant la baie de Santorin (1937) n'est pas seulement, comme le commente Herbert LIST une image platonicienne de l'enfermement du corps (« **Le poisson** dans son étroit bocal et la vaste étendue de la mer au-dehors symbolisent l'homme, qui du fait de ses attaches avec la terre, n'est jamais capable de se détacher complètement de la matière, qui ne peut que pressentir le grandiose au-delà mais ne peut y plonger parce qu'il est prisonnier de son corps») mais l'image de l'atomisation que l'homme impose à la nature, la séparant d'elle-même comme il s'oppose à lui-même, la plongeant dans un univers clos.

Le bocal de verre et les lunettes sont aussi des milieux oniriques entre l'homme et la nature. L'objet est perçu dans un imaginaire, la présence ostensible de la lumière est le milieu où se noue la relation fantasmatique du sujet à l'objet. Dégagé de toute saisie pragmatique, l'objet métaphysique est isolé pour sa signification et ses qualités esthétiques propres, mis en scène, éclairé, cadré dans une organisation somptueuse, silencieuse et éternelle. L'oeuvre d'Herbert LIST est ainsi empreinte d'une **nostalgie** de ce que nous nous plaisons à imaginer, depuis *Winckelmann* et *Hegel*, comme un modèle d'harmonie physique, intellectuelle et morale, l'antiquité grecque. La magie photographique («Celui qui a le sens du supra sensible reconnaîtra qu'en dépit de toute la technique la photographie recèle une profonde magie») révèle ainsi la magie des objets. La photographie donne corps et présence au mental.

Epilogue.

Nous sommes seuls à méditer dans l'ordonnance du monde. Les ruines archéologiques (Athènes, etc.) ou fraîches (Munich 1946) sont d'égales intérêt aux yeux d'Herbert LIST, d'égale ordonnance. L'homme qui détruit le fait encore en un certain ravissement et une certaine grandeur. Ce n'est pas directement au drame humain, mais à celui des objets, que nous sommes invités à méditer. Le drame des oeuvres d'art, bousculées, renversées, rendues à ce qui serait peut-être leur essentielle nature, celle de **ruine**. Celui des architectures néoclassiques à l'ossature ouverte, telles à Délos. Herbert LIST porte sur cet ultime acte humain de barbarie un regard sans complaisance, d'archéologue désabusé, et essentiellement étranger à cette civilisation convulsive, ainsi que le fut cet autre allemand en Italie : *Nietzsche*.

Texte écrit à la demande de la revue La Recherche Photographique, refusé, Juin 1993.

DE DERISOIRES FETICHES.

le Jugement Dernier d'Antoine Poupel.

Depuis son séjour à la Villa Médicis à Rome en 1985 Antoine Poupel s'est attaché à travailler au corps l'équivalence dérisoire de l'ordre des grands discours, dans un geste à la fois ludique, expérimentateur et irrévérencieux.

Ce sont de grands monotypes maculés, tramés, noircis, montés, volontiers iconoclastes, déviant des images, détournant des fragments de réels, prélevés ici ou là dans le trésor des oeuvres les plus nobles comme dans celui des statuettes de pacotille, des dictionnaires, ou des magazines populaires. La photographie elle-même s'y trouve malmenée, cassée, voilée, mêlée de citations picturales, affectée de gestes destructeurs, déplacée. Oeuvre noire, ricanante, semblable aux crânes des Catacombes, joyeuse danse macabre.

Les idéologies religieuses (série des Miracles de San Genaro à Naples, vénération de la Vierge de Guadaloupe au Mexique) politiques (La Révolution Française) scientifiques (L'Encyclopédie des Sciences et des Techniques de Diderot et D'Alembert) et sexuelles (imageries pornographiques, mise en saillie de l'effet érotique du religieux) se trouvent au coeur de ses mixages et ses associations. Il nous dit leur équivalence et leur interpénétration : la putain est adorée comme la Vierge, les planches anatomiques de l'Encyclopédie sont sexualisées comme le sera l'appareillage technique, et ordonnées comme la République, la Révolution Française fut une immense orgie expiatoire, le sexuel est une immense machine à mener et agiter les masses.

Toutes sont également obscènes.

Les images sexuelles agissent comme la trame médiatique du Pouvoir, elles sont là pour mettre au pas, faire agir, écraser et écumer. Elles recèlent une technicisation du corps machine, du corps lisse et proéminent, marchandise et gage d'ordre sexuel. Elles sont soucieuses de l'efficacité si chère à notre modernité. Elles promettent comme l'art le plaisir, l'extase, comme le politique le paradis sur terre et, telles le religieux, le septième ciel.

La Politique fonctionne comme la Religion, avec les mêmes attentes de Miracles, les mêmes illusions, les mêmes séductions idéologiques, les mêmes charlatanismes, et ses Grands Prêtres. Fondamentalement elle croit et nous fait croire au progrès social. La Religion use des stratagèmes du charme et la Philosophie des Lumières trace le corps humain de la même façon dont les plans de la guillotine quelques années plus tard seront détaillés au profit de la purification du corps social. La science n'échappe pas aux machineries morbides, à l'écorchement de l'humain, à l'écervalage.

L'Oeuvre d'Art même est destructrice ou abîmée, inconsidérable au pire. Elle n'est pas à l'abri de ces impuretés, de ces délires intellectuels et humains. Souvent indistincte du discours idéologique, de l'effet scabreux, du fonctionnement voyeur, elle est relique interchangeable, fétiche bouffon, beauté brisée, rayée, barrée, échafaudée, elle est instrument de pouvoir et d'ordre.

Ici encore Antoine Poupel soumet à sa manie manipulatrice ce qui aurait pu être une galerie de portraits mondains, s'ils n'avaient été de la même façon dégradés et pervertis, défigurés, réduits à leur essentielle qualité d'images non plus seulement pieuses, fétichistes ou commémoratives, mais dérisoires. Nous sommes encore dans le royaume des Vanités. Non plus celle du Discours mais celle du quotidien

humain. Dans leurs tombes ils ont emmenés ces choses qui font une vie, autour desquelles on bâtit une existence, auxquelles on se raccroche.

Qui petite soldate de 14 sa médaille des Arts et Lettres. Qui, sourire dépité, sa tour Eiffel. L'un une nuée lactée boutonneuse, ses yeux glauques. L'autre son savant jardin sagement cultivé. Tel autre sa voix rocailleuse. Son oeil de verre, moitié statufié. La virilité de son chien-loup. Tel autre encore ses collections de statuettes et calligraphies, ses chers livres. Ses accumulations de gambettes et fesses, ou sa structure oedipienne, ou ses jeux d'échecs, ses admirateurs et son taureau. Un tel finira compressé, une telle aux cieux. Une autre encore tête de mort dégoulinante. Les gamins continuent de jouer, comme Poupel de graphiter, caricaturer. Ils disparaîtront aussi.

Photographies déjà plaques funéraires, images brouillées des succulentes trames télévisuelles, mires et constellations de la perte, évanouissement et dilution de nos existences à peine ancrées, mais avec tant d'obstination et de foi, ou de désespoir que nous y mettons, de bonne volonté à nous affairer et à y croire.

Poussière nous finirons poussières, nos fétiches avec nos piètres agissements, nos grandes passions, amours et travaux, nos collections adorées, nos cultures, nos emblèmes, nos pouvoirs, nos folies, nos savants calculs, nos fiertés, nos croyances, nos saintes écritures.

Gélatine photographique, viande, tout est viande derrière l'enveloppe de peau lissée et enjolivée, soigneusement maquillée et bichonnée. Pierres tombales les têtes sont déjà tombées, déjà criblées, déjà constellées.

Préface au catalogue de l'exposition «Portraits de personnalités» d'Antoine Poupel Octobre 1993.

ERRES.

La lente ascension du fjord de Narvik, sous le ciel blanchâtre l'eau grise. Au-dessus le plateau aux cents lacs gelés, figés. L'aplomb mourant d'un long cortège de pics à la procession infinie. Enfin, la plaine lapone, quelques rennes, lente et molle aux bouleaux givrés, creusée de longs marécages, répétitive à l'infini.

Ainsi, sept heures pour parcourir ces quatre cents kilomètres, trois wagons bien chauffés, un café bouillant, la vague pensée soucieuse, juste ce qu'il faut d'attention, du paysage.

Je ne suis pas un voyageur.

Je ne pars que par cet étrange goût, mi macabre, mi enjoué et curieux, de m'extirper un peu plus de moi-même et du monde, de me confronter aux délices du pire et du plus juste : à la vérité du vide.

Ce n'est que par violence à mon égard et pour me perdre davantage que je vais ailleurs, et de préférence là où il n'y a plus que la réalité d'une fin, qu'une extrémité du monde et de l'humain.

Je ne quitte mon jardin que pour atteindre à l'acuité de cette perception âpre : être un étranger. Que pour ressentir au plus près cette vérité de notre exclusion et de notre solitude, de notre rejet, de notre place introuvable près des autres et des roches. De notre place introuvable au monde.

Je ne romps avec toute familiarité que pour achever de dissoudre tout semblant indolent d'évidence de notre être-là quotidien.

Que les gens et les choses ne me soient définitivement plus rien, et que je ne les concerne plus davantage, que pour vivre cette exclusion mutuelle.

~

Tel est mon nihilisme nomade.

Que rien ne me concerne que vu du dehors et que je ne puisse que demeurer dans cette attitude du dehors, rejeté au plus loin au-dedans de moi, dans une ultime solitude, rejeté de tout confort, y compris celui d'un semblant de paix intérieure. Aux autres j'ai alors le sentiment très violent d'une brisure, d'un éclatement, jusqu'à me trouver au bord de les prendre en pitié et de les haïr.

Il y a deux mois : au milieu de la mer, il me semble respirer, être à mon rythme, et inexistence, glissement, dérive, le sillage lent silencieux du navire me transporte. Eux, je les vois, brûlant sous leurs maillots jonchés sur les transats, abandonnés un peu lâches, essaimés sur les ponts du ferry immense comme un paquebot. Plus tard, habits de soirée, ils dînent, dansent, l'orchestre joue français. Va-et-vient fébrile. Comme les serveurs sont affairés. Vivre, c'est cela, s'affairer?

Les prendre en pitié, de notre étique condition, et les haïr de leurs faux-semblants : eux qui font comme si de rien n'était, s'y essaient avec tant de peine et d'efforts maladroits, et d'aisance quelque fois, que ceci en est touchant.

Comme si de rien n'était de la mort, de la maladie, de la violence et de la haine en nous, de nos incapacités à aimer, au bonheur, au contentement, bref à la paix. Leur paix, je sens bien que je la trouble.

J'ai renoncé depuis longtemps à leur parler, je ne puis que les plaindre et les aimer, les envier et les détester, les regarder fasciné et les quitter dans une douleur extrême. Comment peuvent-ils ne pas savoir? Comment peuvent-ils à ce point être ignorants? Ou affecter de l'être,- je n'ai jamais su en décider- ? Comment peuvent-ils être si délibérément aveuglés et accepter cette situation là de vivre? Comment peuvent-ils encore croire et adhérer à ce qu'ils sont et font, à leurs petites parcelles de pouvoirs et de savoirs? Ou affecter de croire?

Je ne peux que leur donner une oeuvre.

Je ne pars que pour cette sensation d'être happé, dépassé, dissout par ce déplacement de gare en gare, de ville en ville, de lits trop étroits en chambres trop bruyantes, de couchettes de bateau enfoncées sous les flots en couchettes de train happé par les kilomètres lents et rythmiques. Que pour voir où la civilisation peu à peu se dissout là-bas, au grand nord au milieu de la toundra et des moustiques, du froid hostile et de la nuit incessante comme un couvercle qui ne se lèvera plus jamais. Je ne pars que pour atteindre à ce monde sans hommes, à ces montagnes, ces bois, ces lacs aux sentiers rares.

~

Cependant je ne serai allé nulle part, ces montagnes n'auront pas existé, ni les bois, ni les lacs. Il n'y aura eu qu'une traversée fantomatique, toujours ailleurs, jamais inscrit, jamais enraciné, vivant ce voyage à l'exact point où je me regarde le vivre, reconnaître les paysages depuis si longtemps imaginés et rêvés, avoir la confirmation exacte de leur topographie projetée et idéalisée.

Je ne cherche ni une révélation ni un enthousiasme, ni un bouleversement, je ne pars que pour cette douleur enfin juste, douce entreprise d'annihilation, de décervelage, de perte d'identité. Voyageur mutique solitaire, que pour remuer un peu plus le couteau dans la plaie.

Le Grand Nord ne me fascine que pour cette limite franchie du cercle polaire, du froid et de ses jours paroxystiques : incessants et qui glissent l'un sur l'autre l'été, de leur pendant de nuit si longue l'hiver. Pour cette obstinée résistance des quelques hommes qui le sillonnent et l'habitent, nomades ou sédentaires.

Il n'y a aucune plénitude à ces jours. Telle est l'épreuve que je me suis donnée.

~

Le chemin grimpe à pic ; l'étage verdoyant, moutons, brebis à clochettes suivies de leurs agneaux, longeant une cascade grandiloquente. Etage des forêts, je suis en nage.

Au sortir de l'étage boisé de bouleaux, les premières plaques de neige. Fourbu. Je vais lentement, je photographie. Aucune crainte de la nuit, il n'y a qu'un vague crépuscule. Le chemin très imbibé et trempé de la neige fondante. Je m' arrête pour dormir sur place entre les arbres. Sol inconfortable et froid.

Lever, café froid, céréales. Prises de vues et marche à nouveau. Le sentier n'est plus que franchissement de ruissellements, petits rus installés dans le creux du chemin même, rivières et cascades. Sur trois cents mètres d'abord le chemin se perd dans la neige puis réapparaît sur des rocs émergés. Sur cinq cents ensuite. Définitivement enfin. Dormi la seconde nuit sur le plat de quelques rochers à nu. Froid et

duvet mouillé par la pluie malgré la couverture d'aluminium déroulée. L'imper a protégé le sac à dos et les chaussures.

Sur le versant opposé le bruit sourd de multiples coulées de neige, petites avalanches. Entre les deux, les failles larges sous la couche de neige où l'on voit l'eau affleurer dévaler la montagne.

Rebroussé chemin, trop de neige, crevasses d'eau, plus de repère visible, pas de carte. Parfois j'ai des bouffées d' extase de ces matières, neige, eau, rochers, lichens, et ces lumières brouillardeuses. Quelquefois des bouffées d'ennui et de désespoir. Je suis constamment entre l'enthousiasme et la désolation.

Le temps d'une journée hors de tout et sans nuit réelle est long et lent.

~

La solitude est un tel désert, un tel ravage. La pensée alors ratiocine et le langage se perd. La création est un tel désarroi, l'expérience ultime d'une perte. Le saisissement d'une crise, d'une émotion.

L'émotion, parlons-en. Ils leur préfèrent le discours rationnel, l'Ordre analytico-critique. Leur rêve : l'évacuation du sujet, du trop-humain ; leur réalité : le refoulement de tout ce qui peut les attacher de près ou de loin au bestial, au biologique, au mourant, au vital, à l'insignifiant, au pauvre, au misérable, au vivant.

Le misérable il est là, en ces marches, en ces sentiers, en ces nages : marcher, photographier, n'avoir pensée que pour la nourriture à trouver, l'abri où dormir, le chemin où aller, le soleil ou la pluie, les moustiques, le torrent où risquer de se perdre.

(On ne voyage pas pour se retrouver mais pour se perdre.)

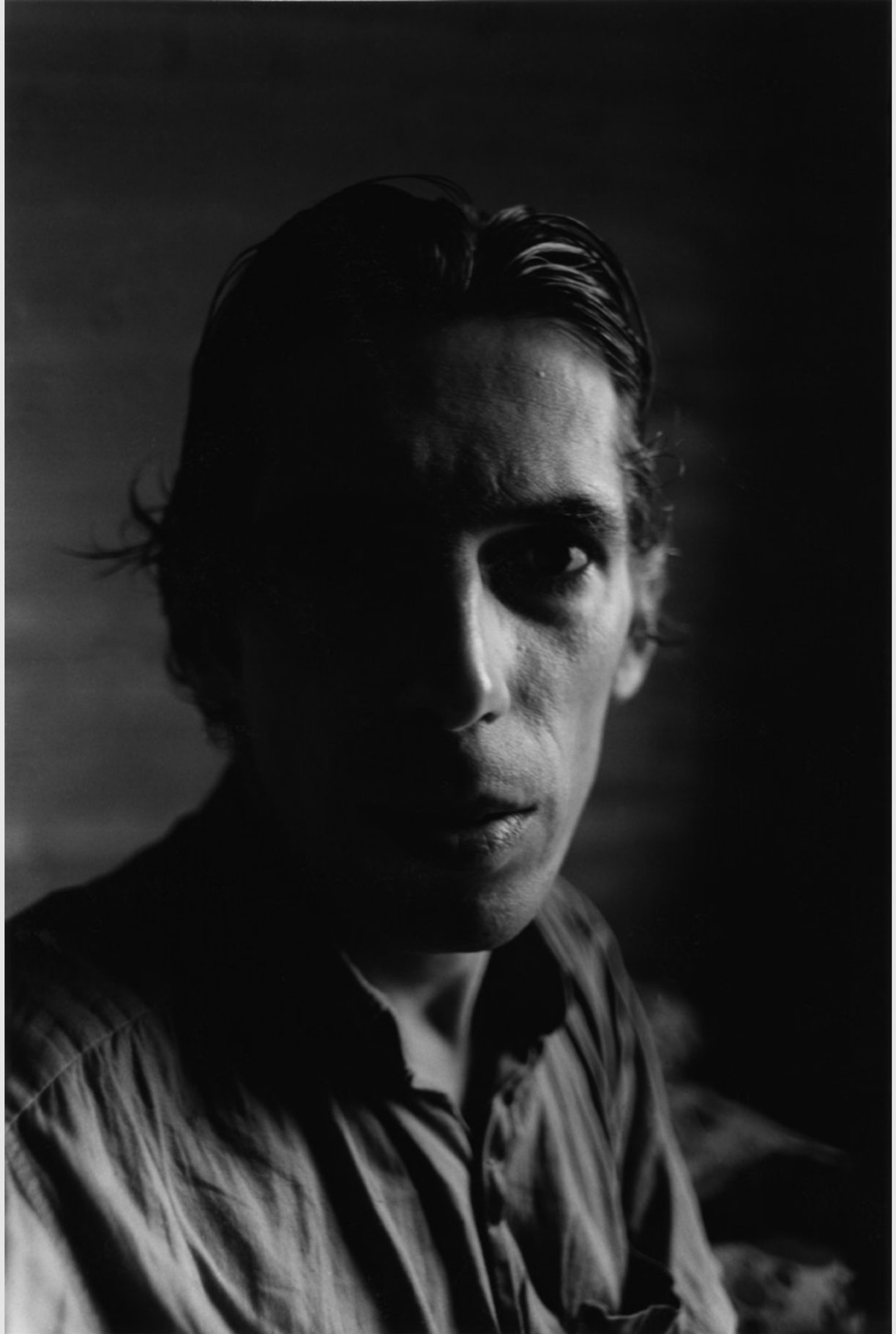
La marche ne me porte pas à de hautes méditations métaphysiques, elle me ramène au presque rien : manger, boire, dormir, sentir la force et la fatigue du corps. Elle me ramène au temps terriblement lent et statique.

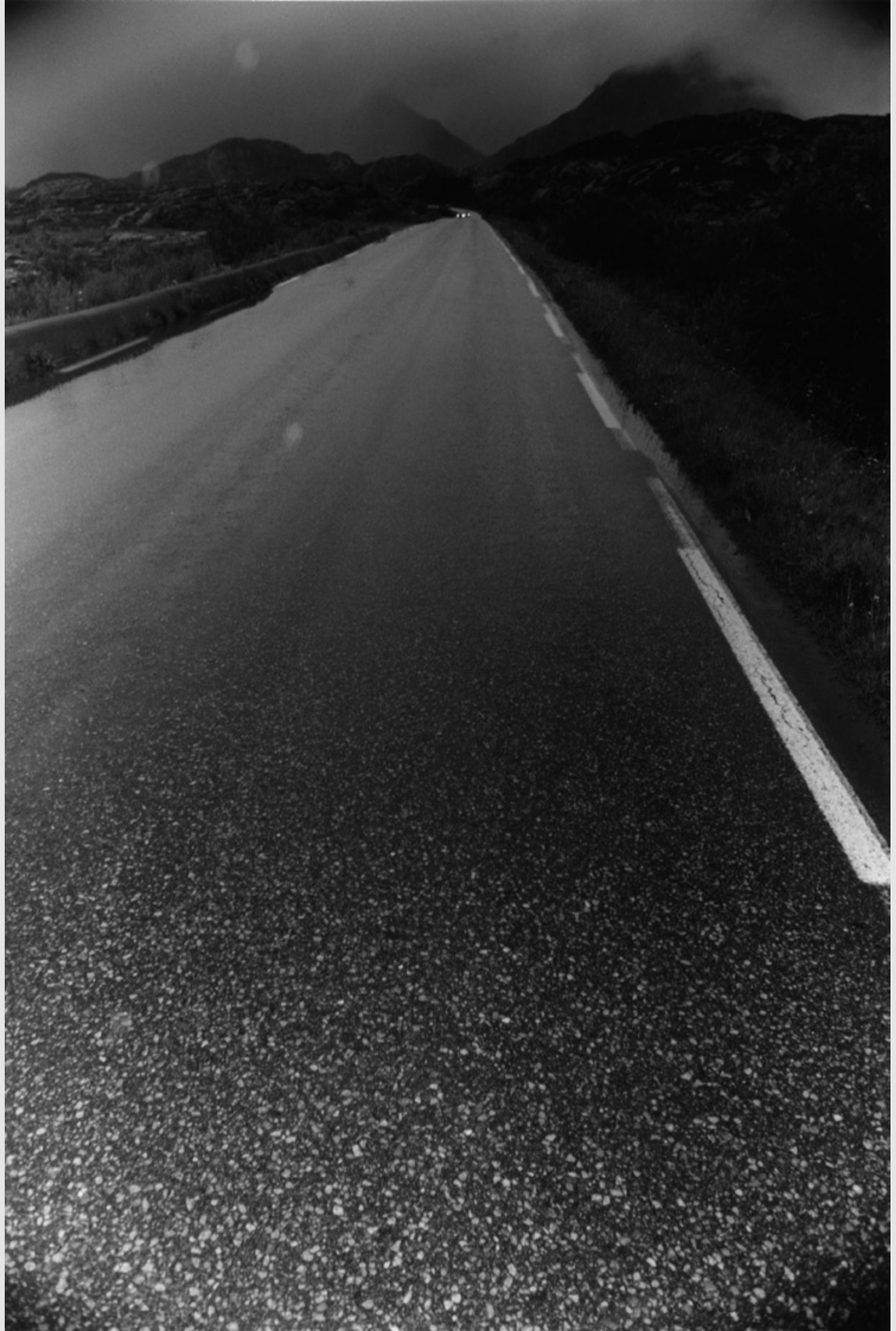
Désolation de ce chemin qui se perd dans la neige, ivresse d' une infinie étendue chaotique. Ne pas perdre les traces du chemin, trouver le bois pour le feu, la rivière pour laver le corps, sortir du duvet trempé par le crépuscule sans nuit de l'été, bouger les doigts par les cent jours de nuit de l'hiver.

Venir à ces choses humbles et presque humiliantes de notre réel dénuement : aller, marcher sur ces chemins sans but, se perdre mais survivre, marcher seulement, accepter ce semblant de sens du chemin devant soi, souvent presque invisible, vague trace humaine fragile se perdant sous l'herbe, la neige, l'eau, le brouillard. Attacher sa pensée seulement à en deviner les signes, le déroulement, assujetti au poids des roches, des vents, des pluies et se rassurer seulement qu'il y aura toujours quelques lichens à se mettre sous la dent là où personne ne vous retrouvera avant longtemps.

Venir au corps et à la terre, à l'eau et la terre sur le corps, à la lutte du corps, au ravalement et l'exacerbation des sens, à cette terre indifférente au vivant, et à laquelle jamais on ne puisse se reposer ou s'abandonner tout à fait.

Venir à la sensation, l'émotion, la peur, la joie imbécile d'un peu de chaleur, d'un peu de chair vivante comme moi, animale comme moi, croisée. Solitude partagée avec quoi est non humain, inhumain.





La solitude c'est le dénuement à l'extrême de cet erratique voyage, cette absence, cette humilité ingrates. Acculé à la pauvreté de soi. A ressasser ce peu qu'est vivre, et nous attache malgré tout au vivant.

Retrouver le peu dont nous sommes fait, accepter notre impuissance, la nommer, s'abandonner, où tout devient égal, sans but, sans mesure. Accepter un désespoir sans plus de passion.

Je ne sais où je vais, ni si j'ai raison d'y aller, mais je marche. Seulement ne plus se faire d'illusion sur le sens de ce chemin, ou d'un autre. Accepter de renoncer.

Accepter l'humble, le précaire le fragile.

Le silence, le pesant bourdonnant silence, le juste silence de la pensée muette et stagnante, le juste silence hors du bruit des fureurs de pouvoirs et de barbaries, de génocides et de libérations. L'effrayant silence minéral, celui des bêtes, couché en chien de fusil à seulement sentir la pluie froide vous pénétrer malgré le sommeil et n'avoir pas à en parler.

Accepter de se taire et ne pouvoir comprendre, d'être un corps pesant fatigué et qui lutte obstiné, ramené à l'intemporel et à la perte, à une intimité hostile avec le monde.

Devenir ermite où il n'y a plus de transcendance à trouver.

Telles sont les histoires que l'on se raconte dans le délire de solitude.

~

Mais partir ainsi est encore marcher sur les traces laissées par d'autres hommes, malgré le temps qui me séparent d'eux. Ces sentiers, semés de cairns, ont été tracés, jalonnés, usés parfois, inscrits dans l'histoire d'autres vagabonds, nomades, sentes de mille ans qui ignorent le progrès mais savent l'obstination. Et pour les hommes choisir de faire oeuvre. Telle est la dialectique de cette perte. Nous ne pouvons aller aux lisières de l'humain que pour en explorer une limite. Puisque ce faisant, je photographie, j'endosse d'inscrire ceci dans l'histoire humaine, je m'obstine à chercher encore le plein.

Penser que l'art n'était plus possible, que cela en était fini, a été l'ultime effroi de ce voyage. Dissout comme le reste, comme le quotidien, le vivant, au plus fort de tout nihilisme. Que tout ceci ne soit qu'un rien superflu au-dedans de l'immense rien de la vie. Après tout, artistes, ne sommes-nous pas que les bouffons de cette danse macabre et cynique? Pourtant j'aime voir les autres ainsi quand ils dansent pour ça : pour se perdre. Et c'est la sensation que j'ai de mon labeur. En art il n'y a pas d'illusion de progrès.

Faire oeuvre c'est faire humble, juste là pour ressasser le vertige de cette extrême vacuité. Pour être au coeur du vertige. Etre à l'essentielle nausée. Ne plus pouvoir fuir. Souvent penser qu'il vaudrait mieux définitivement se taire, ne pas en rajouter. Mais puisque nous y sommes autant chanter notre chant du cygne. La mort n'est pas davantage sensée.

Résister aux cynismes bien portant et bien pensants, aux pouvoirs théoriques et pratiques, aux mille récurrentes totalitaires utopies théoriques, d'autant totalitaires qu'elles prétendent vous émanciper et vous alléger la tâche de vivre, à la démission mentale. Remettre sans cesse les choses sur le tapis, à leur place : l'absurde et non moins présent désir allié à son contraire : la haine. L'homme n'est pas seulement un loup pour l'homme : il est un homme pour les hommes. C'est pire.

Il y a dans les prises de vues une violence intense, à la fois comme conflit avec le monde, le réel, la matière, et comme conflit intérieur. Une foire d'empoigne, une étreinte extrême. Le monde qu'il s'agit d'assujettir à sa pensée et son médium, faire rentrer dans une coïncidence mentale, imaginaire. Conflit intérieur de désir d'un côté, de l'autre d'appétence, et de désespoir, de douleur. Le monde, il faut faire avec.

La création est ainsi un moment ultime, exacerbé de jouissance et d'impuissance, de volonté et de résistance. De heurt, où me prenant moi-même comme matériau d'expérience, je m'essaie à parler de la subjectivité, du mental, du corps, et de l'autre. C'est aussi dans cet effort que se puise énergie et impudeur.

La douleur, l'expérience et la nécessite intérieures, il est de bon ton de les évacuer. Au point où nous en sommes de la débandade il est de mise de se taire, c'est ce qui distingue l'homme moderne.

~

Automne, Voie Royale.

Une rivière torrentueuse, un sentier. La lumière décline, s'effondre, et c'est nuit noire. Les arbres nus, le ciel gris, le paysage brutal.

La purée est aussi froide que le café qui est aussi froid que l'eau qui est aussi froide que l'air. Comment travailler et vivre de ce temps là? Le duvet, la tente, tout habillé. Deux degrés ce matin à l'intérieur, sorti enfin la pluie se calmant. Première neige. Depuis le début de l'après-midi je la guettais sur les cimes alentour. Cueillette et régal de myrtilles.

Avec le froid les gestes sont moins précis, un peu gourds. Bivouac givré, l'eau gelée dans la gourde, et les lacets. L'eau ruisselant de la couverture de survie, condensation de la respiration.

Dormi par bribes, régulièrement réveillé par le froid.

Le paysage morne et désert. Je le photographie toujours sous l'impulsion, au premier contact. Au premier conflit. C'est lui ou moi à l'extrême.

Je l'appréhende d'une manière tactile, subjective. Je photographie le paysage comme l'autre. Comme un corps. Avec les mêmes pulsions, avec le même savoir aigu d'une osmose, d'une harmonie, d'une plénitude impossibles. Je le photographie au-dedans de l'herbe, de l'eau, de la marche comme dans un corps. Vision endoscopique. Dans la sensation de la peau et de la pulsion, comme matière, forme et lumière, un monde dans sa réserve, son hostilité et sa dignité. Son extériorité. Son infini délaissement à lui-même, son extrême indifférence. Par bouffées, avant que de retomber dans le plus profond délaissement et m'abandonner à cette non moins perpétuelle présente conscience de la vanité de cet acte.

Comme la sensation de l'herbe, ou de la terre et des algues, ou de l'eau sur soi, ou celle de l'arbre au-dessus de ses yeux, ou du chemin qui se déroule incertain et monotone devant soi. Non comme une vision mais comme une perception à ce point limite de l'indifférenciation du physique et du mental, de l'élan sensuel et de la pensée qui spécule à son naufrage.

Trouble du réel, étourdissement, évanouissement, c'est de cette perte de soi, de cette impossible dissolution, de cette impossible fusion, mais sans cesse visée, de soi au monde dont parlent mes images.

Faire oeuvre de ce vertige, cet abîme, cette perte de connaissance, cette pesanteur, cette obscurité. La création est un exil.

~

Il y a une immense joie à résister ainsi.

Une infinie sensation de contrainte fragile à se savoir en ces lieux, premiers et extrêmes, demeurés si intègres. De ces limons, ces plaines, nous naissons, vers ces tourbes nous allons. Monstres biologiques de la vie animale, excroissance d'esprit, bêtes contre nature, compulsives et démunies.

Herbes folles arrachés à notre sol, condamnés à déambuler, grattant le ciel mais se déracinant sur une terre toujours appauvrie, diaboliques destructeurs, premiers prédateurs, spécialistes des fuites en avant.

Cette nature indemne du Grand Nord, je l'ai élue et j'en ai été saisi parfois d'une immense jubilation. Si à certains détours j'ai éprouvé sa menace, jamais la peur n'a eu sa place car je n'ai jamais reconnu l'hostilité ou l'effroi en elle. Il y a des bonheurs certains à jalonner ces plateaux, gravir ces montagnes, y tracer ses pas, s'y couler, se mesurer à ses épreuves. Il y a un ravissement de ce jour unique de l'été nordique où le temps stagne comme une éternité sans relâche et sans repère ; une exaltation à se laisser happer par la rudesse des îles atlantiques où la mer et le ciel sont mêmes. Une ivresse à s'éveiller un matin d'Octobre sous la première neige et l'eau gelée aux côtés de soi.

Il y a une joie inégalable comme une tourmente à abdiquer ainsi sa doucereuse existence d'homme des villes.

Je me suis épris à me baigner dans les lacs, les torrents, et marcher longtemps. Empreindre mes pas dans la neige, m'assoupir sur les couches de lichens, enflammer quelques bouleaux morts.

Admettre mes racines de terre et d'eau, de végétal, me frotter à cette nature sans commune puissance, égale gravité, propre et close et lente qui vous résiste de sa force intangible.

Il y a alors une intimité possible, un renoncement possible au combat, une mesure du peu qui nous sépare. Une conscience du voluptueux glissement, infime nouveau pas à franchir, pour se ramener définitivement à elle, s'y éteindre, abandonner toute velléité, définitivement toute pensée, abdiquer toute volonté, et se laisser définitivement perdre, noyer en elle.

Ne plus en revenir.

Vivant aucune communion n'est possible. Nous sommes voués à nous opposer à nous mêmes, à ce dont nous sommes faits, nous sommes voués à l'autolyse lente et progressive. Ce qu'ils appellent le progrès.

Il y a là à l'infini un hiatus, une brisure entre le naturel et l'humain. Car la nature ne console de rien. Pas davantage que le reste d'ailleurs.

Clivage définitif, heurt imparable entre ces bouleaux chétifs, ces torrents tumultueux, ces mousses gelées, ces mers dans leur permanence imposante et moi qui les travaille, m'en empare, comme savent tellement travailler les hommes, par cette prise au corps de la photographie. Mon combat avec lui pour le soumettre à mes fantasmes, mes sarcasmes, mes obsessions, mes destructions, mes enthousiasmes, mon refus, mes itinéraires tortueux.

Etrangers l'un à l'autre bien que d'une lointaine parenté commune, si lointaine, si perdue, en rivalité, irréductibles l'un à l'autre, bien que cette nature en moi dans ces veines liquides, ces os minéraux, et moi en elle la jalonnant.

~

Qu'est-ce alors que ces joies, que ces moments ludiques retrouvés, où à force de pas, à force de froid, à force d' isolement, nous redevenons enfantins, que ces soliloques à haute voix impromptus et hirsutes que ce ravissement à courir sur les lacs gelés, à cueillir dans ses mains les flocons de neige? Si ce n'est la force vitale que nous portons au-dedans de nous mêmes. Si ce n'est cette folie qui nous guette au milieu de nos errements solitaires?

Le ciel est blanc. Grippe. Je me traîne dans la neige, enfiévré. Je suis las. Je voudrais que l'on vienne me chercher. Envie de tout abandonner sur place au milieu de la neige, tout planter là, et moi-même. Saturation de la neige à perte de vue sur les lacs gelés.

Le corps combat de chaud, de froid, du mal au crâne, de la peau sèche autour du nez, de nausées, de fatigue, de nerfs. L'esprit se révolte contre ce temps manqué, ce travail interrompu, cette perte de soi, cette incapacité du corps à répondre aux vouloirs, cette incapacité de l'esprit même à se concentrer sur un vouloir, à décider, à faire, à réaliser, à rendre concret.

Corps ramené sur sa plainte, à s'éprouver dans cette incapacité, cette léthargie, où émerge aussi, comme d'un frottement du corps sur lui-même, un immense désir d'étreinte.

Je me trouve ridicule, ici malade au fin fond de la Finlande.

~

Se photographier est alors établir le constat de son erreur, de son impersonnalité, de son déficit, sa disparition.

Je me photographie et je ne me sens plus exister. Je ne me sens plus prendre ni être pris. Ni compassion, ni ressentiment. Il n'y a plus rien qu'un geste qui me désigne à moi-même, me met en joue, s'évertue à chercher quelque intériorité, quelque substantielle densité, quelques bribes d'intelligente présence, d'émoi à la vie. Je regarde ce geste, cette main, ce hublot cristallin, il n'est alors que la volonté impuissante et vide de saisir cette ultime coïncidence de l' acte à la conscience, du sujet à l'objet, de l'autre à soi, de ce bras déjà autre que soi, extérieur à cette sensation diffuse et toute close d'être, qui se borne au for intérieur, à cette bouillie mentale où mon corps est déjà un étranger à mes yeux.

Dissolution où je suis incapable de m'appréhender dans ma totalité phénoménale, à coïncider avec moi-même, à me ressentir. Toute vie est ainsi fermée et coupée d'elle même et des autres. Toute pensée assujettie au langage des autres et limitée à l'exacte distance incoercible à l'autre.

Et il y a une folie à persister se défigurer ainsi. Cependant je travaille avec régularité et persistance à défaut de grand élan moral. Cette obstination laborieuse est sans doute ce qui me préserve du pire, en même temps qu'elle alimente l'imaginaire du pire et s'en nourrit. Il y a une volonté résolument aveugle et résignée à oeuvrer ainsi, sans plus de dessein.

~

Röros, au sortir du train, marché jusque vers deux heures du matin. En premier lieu les forêts plus loin un plateau immense, désertique, triste à pleurer sous le vent, la pluie. Col roulé, imper, puis la

capuche d'anorak et les gants. Des oiseaux grisâtres au gémissement exsangue, monotone, comme une plainte. Crépuscule rude, glacial. Deux d'entre eux volent de plus en plus bas criaillassant, faisant siffler l'air en surgissant. Frissons. Pas rapide.

De nouveau quelques arbres, bas bouleaux, malingres. J'installe là mon duvet, la pluie a cessé, je me calfeutre tout habillé dedans. Eveil vers sept heures, un peu de bleu au ciel. Moustiques. Vite manger de peu et décamper, marcher. Lendemain, après sept heures de marche, m'endors sur mon duvet à terre. Céréales et confiture. Je me ratatine à l'intérieur.

Je suis à la fois exalté et perturbé de ces marches.

~

Dans les toilettes de la gare, je me lave les cheveux, les dents, me rase, sèche les vêtements et le matériel au sèche-mains électrique. Dans cette dernière nuit, l'eau ruisselant au sol entre les haies, je suis devenu éponge sous la pluie drue.

Je dors dans les salles d'attente. Il a neigé encore. Un café chaud au buffet.

Je me préfère nomade en ce voyage : l'espoir d'aller toujours ailleurs peut compenser l'ennui d'ici, de partout, qui ne manque jamais de venir. Un temps au moins.

Voyager c'est devenir absent à soi-même. Il suffit de peu pour s'exclure des hommes, atteindre à la lisière.

Chaque train, chaque bateau vous éloigne un peu plus de vous-mêmes et des autres, chaque ville traversée dissout un peu plus votre identité, car toutes deviennent égales.

Les longs trains de nuit entrecoupent les marches et mettent régulièrement fin à toute velléité indolente d'installation, d'élection d'un territoire borné. Le puzzle, de ce qu'il est convenu d'appeler la personnalité, éclate, se disloque comme la dérive des banquises, à force d'égarements. Ils me renvoient sans cesse ailleurs, plus loin vers le nord, vers d'autres reliefs, d'autres végétations, de nouvelles aires, d'autres éléments auxquels me mêler et divaguer.

Les trains me servent aussi d'ultime refuge.

Dans ces lents trajets nocturnes je retrouve les hommes et un semblant de civilité, d'identité d'espèce sourde et muette, force étant de constater que le fossé sans cesse se creuse, mais non sans cette espèce de contestable faiblesse qui nous pousse à chercher un peu de chaleur contre un autre corps, dans la détresse d'un autre regard, dans la condition d'une autre désolation.

Ces nuits vous hachent un peu davantage chaque fois et font rebondir à l'extrême le désir inéluctable de s'abîmer de nouveau dans l'inexorable solitude. Chaque train ne sert qu'à se dérouter davantage.

Etre sans domicile est de cette façon devenir sans esprit.

Je suis un vagabond.

~

Douze heures de marche, douze de sac au dos. Neige molle, quelquefois dedans jusqu'à l'aine, pas facile d'en sortir quand on s'enfonce de l'autre pied, trempé. Nausées. Perdu un long moment le balisage de cairns sous la neige, marché longtemps à la boussole. Eau de toute part. La traversée du torrent entre deux câbles. Failli y rester.

Depuis, je n'ai guère bougé, mon seul déplacement ayant été pour trouver de l'eau.

Texte écrit pour le n°29 des Cahiers de la Photographie Erres, Vers le Grand Nord, Septembre 1993, Ile de Noirmoutiers.

NOIR LIMITE.

Jean-Claude Bélégou, Yves Trémorin et Florence Chevallier se rencontrent à Arles en juillet 1984. Constatant d'un côté la spécificité et la marginalité de leurs travaux, tant par rapport au milieu de la photographie que celui des arts plastiques ; et de l'autre la convergence de leurs oeuvres, marquées par une approche exacerbée du corps et de l'existence, ils se réunissent en Janvier 1986 sous un même manifeste. « *La photographie est affaire de surface, d'apparence, de donné à voir. S'attacher à la surface des choses - la peau, à fleur, dénudée, tendue, vive, à vif. S'attacher à cette matière du corps, là où s'offre la fragilité de ses limites, - limites du dehors et du dedans, de la peau et des entrailles, là où elle se met en péril et met notre extériorité en crise, en désir. Crever la surface. Crever le corps. «* Ce manifeste accompagne leur première exposition (**Nus voilés, Nus froissés, Nus autoportraits**). Et dès lors ils mènent ensemble leurs projets, réalisant leurs prises de vues séparément, mais dans une confrontation intellectuelle et morale incessante. Le groupe, associant dans son titre pessimisme et esthétique, revendique un travail sur les limites du photographiable (l'intimité, l'intériorité, la sensation, l'interdit, le sacré) comme du photographique (la noirceur, le flou, la coupure, l'illisibilité, le très gros plan) ainsi qu'une prise en compte par l'artiste du tragique humain.

1987 voit la création du «**Corps à Corps**», exposition «scandaleuse» immédiatement censurée, qui ne pourra être montrée qu'en 1989, notamment à Paris grâce au soutien de Bernard Lamarche-Vadel. Jean-Claude Lemagny et Pierre Borhan dans la revue «Clichés», mais aussi Pierre Bastin et de nombreux autres critiques prendront parti aux côtés de Noir Limite.

En 1989 c'est l'importante **performance Noir Limite** au Prieuré de Graville, au cours de laquelle sont tirées en public, pendant deux nuits, sur quarante mètres de papier photographique déroulés aux murs du choeur de l'église, une trentaine d'images, en un cérémonial ritualisé qui n' a cessé de faire également partie des préoccupations des artistes. Les images, entrecoupées de graffitis, sont développées au pulvérisateur et à l'éponge .

1990 voit la naissance de deux expositions **composites** réunissant la somme des nombreux travaux réalisés par les trois artistes depuis leur regroupement (Série des Femmes : Grand'mère, Mère, Epouse de Trémorin ; Corps Sacré : l' Eau, les Vierges, de Bélégou ; . Visages et Nus de Naples de Chevallier). Cette exposition sera censurée en Italie. Cette année là, Noir Limite est également présent dans les deux expositions internationales créées à l'occasion du cent-cinquentenaire de la photographie : «La Photographie Française en Liberté» à l'initiative de l'Association Française d'Action Artistique et sous le choix de Jean-Claude Lemagny d'une part et «20 Ans de Photographie Créative en France» à l'initiative de Gilles Mora.

En 1991, est créée, dans le lieu symboliquement choisi des Anciens Abattoirs du Havre, l'exposition «**La Mort**». Les oeuvres de grand format sont accrochées sur des câbles d'acier tendus entre les piliers de béton. Le catalogue de cette exposition réunit des textes de Jean-Claude Lemagny, Bernard Lamarche-Vadel et Jacques Henric qui baptise le groupe «Le Trio infernal de la photographie française».

Sans clore, après le Corps à corps amoureux et La mort, le troisième volet de son projet autour de l'existence, le groupe **Noir Limite** se dissout en Avril 1993. Cette décision, inscrite dans le projet même du groupe, prend acte de la particularisation des parcours esthétiques de chacun, ainsi que de l'ampleur grandissante des projets individuels (Publications en 1992 de Bélégou : «**Visages**» , en 1993 de Trémorin : «**Catherine**» ; de Chevallier : «**Le Bonheur**»). L'association **Photographies And Co,** créée par Jean-Claude Bélégou dès 1982, a été pendant les sept années d'existence du groupe, le support des activités de Noir Limite.

Article pour le dictionnaire de la photographie, éditions Larousse, 1995

LE CORPS ET LA PHOTOGRAPHIE.

Considérations préliminaires.

Le corps et les corps, quelle différence? Croître, se reproduire, guérir, métabolisme.

Le corps et le texte.

Le corps de la photographie.

L'intersubjectivité, la logorrhée, l'isolement.

La vue et l'ouïe.

La photographie, la phénoménologie et le positivisme.

Contre le structuralisme, la modernité, les académismes ambiants.

Le sacrifice, le don, le péril.

La limite infime de l'intérieur et de l'extérieur la blessure comme passage. La blessure, la grâce, le corps comme abîme.

L'intime est essentiel et intérieur.

Exacerbation du mental dans le physique.

L'au-delà, l'invisible, la noirceur.

L'émotion et la focalisation mentale : le flou.

La déchirure et le cadre.

Le plan et la pénétration, le voyeurisme.

Le tragique, le deuil, le secret, le mal, le noir.

Une nuit claustrophobe, extrait d'***Ibidem.***

Les yeux errant sur les murs vides il se souvenait de cette autre chambre, formée pour moitié d'un long couloir, étroit, terminé par un volume à peu près cubique où tenaient au plus juste le lit, l'armoire et les deux tables de nuit. Sur le mur opposé au lit, il n'y avait qu'une petite fenêtre d'aluminium à glissière qui donnait sur une sorte de puits - pas même une cour intérieure - parallélépipède dont la seule justification paraissait être l'existence incontournable, protocole obligé, de cette baie aveugle. Ainsi on aurait pu concevoir l'entrée vers la sépulture d'un mort. Tout était calculé au plus juste, imbriqué dans la plus radicale étroitesse de vue.

Il avait toujours aimé des chambres d'hôtel ce qu'elles comprenaient d'absence : les draps propres, les meubles vides, un simple numéro sur une porte semblable aux autres, leur anonymat. Il n'y déballait jamais ses valises, même si il devait y demeurer longtemps, n'emplissait jamais les étagères, et s'il ouvrait la penderie c'était seulement pour constater qu'il ne s'y trouvait effectivement rien.

Cela l'eut dérangé que quelque chose ait été oublié, que des traces subsistent de quelque passage antérieur. Mais de savoir ces passages ne le dérangeait pas, le rassurait même peut-être de cette interchangeabilité des vies qui coulaient, se remplaçaient en un flux équivalent, indifférent. Dans cet espace étroit qui l'accueillait, tout devrait rester intact, les gobelets de plastiques dans leur sachet sur la tablette de faïence de la salle de bain, le lit même qu'il défaisait à peine. Il s'y installait le moins possible. Et le peu qu'il s'inscrivît, cela le réconfortait de savoir que le lendemain, en son absence, tout serait à nouveau gommé, et remis en son état premier.

Les quelques empreintes dérisoires que les vies laisseraient là, seraient aussi vite emportées, déniées, par la femme de ménage, la fille d'étage, la blanchisseuse. Jusqu'aux miroirs, indispensables trompe-l'oeil de ces chambres trop exiguës, où il évitait de se voir, de laisser happer son image. Résistant à s'abandonner, il demeurait un étranger, et cela lui donnait un temps à vivre, à respirer. Il voulait surtout éviter que rien de familier ne puisse se reconstituer autour de lui. La valise ouvrait, gueule béante, sa liberté effleurée.

Les tapisseries surchargées et passées, les meubles clos, quelques lézardes au plafond, tout jusqu'au mauvais goût de ces lieux, était fait pour le protéger de ce qui pourrait le distraire de ce face à face avec lui-même.

Et c'était encore vêtu qu'il s'étendit sur les draps, malgré la chaleur, ses regards parcourant l'espace sans âme. Cet espace l'étouffait. La baie vitrée n'était qu'une illusion.

Il ne put s'endormir, une musique montait du dancing en dessous, une boîte encore, où l'on pouvait imaginer s'ébattre de mouvements en trépidations le fourmillement d'un samedi soir. Jusqu'à la véhémence des corps, leur transpiration, qui devait, montant avec les notes, accroître la chaleur torride de la chambre où il se trouvait. Bien qu'assourdie par les plafonds et planchers elle était forte, saccadée, répétitive, fonctionnelle, elle s'imposait à lui. Il ne pouvait s'empêcher d'imaginer les corps mouvants, ondulants, masses charnelles qui s'adonnaient à la séduction, à la transe, aux voluptés des frôlements, des effleurements, les corps qui s'étaient groupés, maquillés, convoqués, vêtus pour l'occasion, qui jouaient de plaisir avec le désir. Quelquefois il avait aimé voir les formes filer, en suivre les intrigues, en happer les regards. Il s'était laissé fasciner par ces corps qui savaient si bien se mettre en branle, s'exacerber, se cacher et se révéler au hasard des mouvements. De ces sauteries prénuptiales, de ces branles d'accouplements. Mais il ne se serait jamais jeté dans la danse. Jamais il n'aurait pu jouer et se jouer ainsi.

Lorsque des heures eurent passées à ce qu'il les fantasma dans une ambivalence de désir et de mépris - car n'était-ce pas méprisable de se laisser aller à s'étourdir ainsi, de condescendre à se distraire de l'horreur du monde, et de la lenteur du temps? N'y avait-il pas de la lâcheté? - et que l'on n'entendit plus la musique, il eut une bouffée de soulagement, le silence enfin venu, par delà cette journée en vain agitée, bruyante, trop humaine, telles il les avait en horreur.

Peu après il perçut, le moteur de l'ascenseur sourdre, s'arrêter, recommencer, la porte de la machine s'ouvrir brusquement, se clore de son poids métallique, puis des pas irréguliers, des voix s'efforçant de chuchoter, mais trop haut, trop excitées, pour y parvenir, qui s'approchaient, riantes, une clef dans une serrure, si près qu'il pensa un moment que ce put être sa porte qu'on allait ouvrir. Il arrêtait de respirer malgré lui, écoutait.

C'était dans la chambre à côté qu'ils pénétraient sans aucun doute. Ils étaient enfiévrés d'avoir trop dansé, bu aussi peut-être. Ils s'étaient connus toujours et étaient amants de longue date, ou s'étaient rencontrés cette nuit là, juste pour cette nuit là. Qui alors avait prémédité la chambre, l'hôtel? Il ne pourrait pas le savoir, il ne pouvait pas les voir, juste imaginer les visages et les corps, abstraits, impersonnels. Quoique minces cloisons, les murs le vouaient à l'ignorance, à ce que subsistât encore quelque secret.

Ils se laissèrent tomber sur le lit, le lit qui crissa et tapa, bougeait. Le lit comme dans un film de série B, comme dans un mauvais roman, mais réel, incontournable, que l'on ne pouvait ni refermer, ni couper. Seulement il aurait pu sortir de la pièce comme on sort d'une salle de cinéma, marcher dans la nuit chaude, seul, courir à bout de souffle. S'exténuer ainsi. La chambre des amants était contenue dans le maigre espace adjacent au couloir de la sienne, prise dans la sienne, dans ses murs, comme encastrée dans sa tête.

Puis les râles d'amour. On entendait la femme surtout qui gémissait de plaisir, chaque fois un peu davantage, par intervalles réguliers, immédiatement après chaque grincement du lit. Puis le lit devait taper sur la cloison, heurter le mur. Et cela continuait, prolongement de la danse des corps. Elle se laissait prendre là, saoule d'avoir tant tournoyé sans doute, Narcisse enivrée du jeu de sa séduction. Il s'était approché d'elle peu à peu sur la piste, avait dansé de plus en près de ce corps qui semblait si près de vaciller, il avait dessiné leur territoire autour de ses pas. Insensiblement ils s'étaient rapprochés, accolés l'un à l'autre irrésistiblement. Ses mains étaient descendues le long du dos lentement, il avait caressé les reins, les fesses sous le tissu mince de la robe.

Elle avait laissé faire. Maintenant à chaque coup de boutoir du lit, elle gémissait à sa venue, de sa voix aiguë, peut-être elle irait jouir de cette pénétration qui la fouillait. C'était comme une plainte et une caresse, venues de ses entrailles. L'homme on ne l'entendait que par le lit. Il n'avait pas de voix. Juste des membres. Il faisait effraction. Elle le laissait faire encore. Elle laisserait faire n'importe quoi pour cette nuit là, si libre de devoir être sans lendemain. De n'être que cette jouissance ci, redevenue animale.

C'était ailleurs, ils dormaient tous dans la même chambre attenant à la cuisine. C'étaient les deux seules pièces de l'appartement tout en haut de l'immeuble. Le jour, de la chambre, par la fenêtre ouverte on entendait la scierie de planches de l'autre côté de la rue pavée. Même la fenêtre fermée on l'entendait d'ailleurs. Mais la nuit, non, c'était le silence de ce côté là, le labeur cessait. Mais pas de l'autre côté : la fenêtre de la cuisine donnait sur le dépôt de chemins de fer, les locomotives à vapeur dont la chaudière d'eau restait en feu constant, la pression toujours contenue dans la machine aux halètements perpétuels, respiraient jour et nuit. Quelquefois l'une d'elle sifflait, le bruit de la vapeur s'amplifiait progressivement, la masse énorme s'ébranlait puissante, métaphore humaine dont les bielles comme des muscles allaient dans un mouvement constant, régulier, s'amplifiant toujours. Comme des coups de boutoir.

Enfant, son lit, un divan, qui chaque soir ouvert, touchait l'angle de celui des parents. On se lavait dans la cuisine. Les toilettes étaient dans la cour. La soeur il ne parvenait pas à s'en souvenir. Ni quel corps, quel visage elle avait, ni quelle place elle occupait, seulement la voix, seulement entendre. Morte peut-être depuis. Peut-être était-ce lui qui d'ailleurs l'avait tuée à force de coups de casseroles sur la tête chevelue lorsqu'il se battait contre elle, tant elle l'excédait, tant il se vengeait qu'il fut pour elle en trop.

Alors il dormait au plus loin, au plus profond, enfoui le plus qu'il pouvait, de son petit corps dans les souterrains du lit, les draps clos sur lui, et peu à peu sa respiration même s'était ralentie, s'était adaptée à cette vie sans air. Il s'enfonçait le plus qu'il pouvait, se mettait en boule, ramenait les couvertures sur ses oreilles, le traversin contre l'ouverture du drap, sur son crâne, pour ne point les écouter, pour ne plus être avec eux, pour ne plus avoir à supporter, si cela se produisait encore une fois. Il avait toujours éprouvé cette gêne respiratoire depuis.

Il ne savait rien, ne devinait rien de ce qui se passait vraiment, seulement les cris, plutôt douloureux, rauques, inconfortables, de la mère, juste les bruits du sommier de métal. Et le père, que lui faisait-il? C'était forcément entre elle et le père que cela se passait. Pourquoi la blessait-il, pourquoi voulait-il la tuer? Les nuits il apprit à les détester, jusqu'à ce qu'il sut ne plus rien entendre, qu'il atteint un sommeil de plomb, qu'entre le monde et lui il parvienne à étayer cette chape qui le protégeait depuis, jusqu'à ce que son oreille sache, l'obscurité, le coucher venus, être sourde.

Le jour cela ne semblait pas si terrible pourtant, la mère déprimait, le père était en colère parfois, mais le miracle de la vie continuait, avec aussi ses bonheurs de famille, les promenades sur les quais d'un port encore vivant, et l'invention des vacances enfin. Les meublés, où en un mot ils étaient ailleurs, où enfin il avait sa place. Où tous ressuscitaient. Et seulement le bruit incessant, rassurant du torrent et de sa cascade ou celui tonitruant de l'orage entre les montagnes, qui auraient couvert, quoiqu'il arrive alors, tous les autres bruits. Tous, quels qu'ils fussent.

Son oreille était toujours tendue pourtant vers le couple voisin. Les halètements se faisaient plus profonds, ce n'étaient plus seulement les cordes vocales qui vibraient, c'étaient les poumons, le foie, l'oesophage, les narines, le ventre, tout le corps à nu, dilaté, ouvert, excédé qui insensiblement devait couler. il aimait l'entendre, il aurait voulu que cela ne cesse jamais cette vie en elle ramenée à l'essentiel, au primaire, à la tentation. Et cet homme anonyme qui oeuvrait obstinément, sans écart.

Plus tard, la loge de concierge au rez-de-chaussée obligé ; les néons toute la journée qui bourdonnaient, tant il faisait sombre dans l'unique pièce dont la seule fenêtre donnait sur une cour petite et profonde entre les étages, quelques mètres carrés soigneusement pavés et séparés de ceux de l'immeuble mitoyen, à la symétrie parfaite, par une grille de fer imposante, énorme. De l'autre côté il n'allait jamais, ceci eût pu être comme un parloir, c'était ailleurs, une autre réclusion, il ne fallait pas y aller, c'était défendu, illicite. Il y avait un autre gardien, d'autres cerbères qui en menaçaient l'entrée.

Les dimanches qui n'en finissaient pas sous les tubes sombres, la femme rude, petite, autoritaire, maladroite, la voix qui devenait criarde quand elle s'adressait aux visiteurs, mielleuse quand c'étaient les locataires. C'était l'entrée de l'enfer. Elle, savait tout, par le courrier qu'elle distribuait, par les visiteurs qu'elle interrogeait, par les bavardages faussement débonnaires, les commérages ouvertement pervers, par les fenêtres. Les fenêtres qui en disaient long, la nuit surtout. Monde gris, sale, même pas noir comme les briques de l'immeuble familial, maculées du charbon des locomotives, d'une grisaille sans faille, sans accident, à devenir fou. Ils devenaient fous.

La prison de la Roquette près de là. Cette détention des femmes. La concierge aussi en savait long sur elles. Puis le Père Lachaise. Promenades parisiennes du Dimanche. La place Voltaire, le tiercé. Le train les ramenait enfin le soir. Le métro six pieds sous terre, les grands boulevards éclairés, la respiration de la locomotive. Le ravitaillement en grande eau. La vapeur lâchée à l'arrivée. Ce soupir.

Cette chambre d'hôtel, il ne la supporterait pas, il allait repartir le lendemain matin, au plus tôt, trouver à se loger ailleurs ; il allait crier lui aussi, non un râle d'amour, mais un cri à en fendre l'âme. Et elle, jouissait, elle, criait, hurlait son corps transpercé, clamait sa fin, les sons exhalaient. Il aurait voulu voir le visage alors, défait, rendu, exténué. Dévisager le corps, il devait être en sueur, en nage, exsangue. Puis, le silence. Bruits d'eau. Rien.

Et ses cris, ses cris à lui, ses colères enfant. Le placard où il s'enfermait ces jours de colère, agrippant du dedans la porte pour qu'elle ne l'ouvre pas. Qu'il reste là, au dedans, au noir, avec sa violence, avec son désespoir. Mais dans ce combat de la porte, il ne l'emportait jamais, non que la colère ne lui donna pas assez de force, mais il n'y avait pas assez de prise pour la main au-dedans. Et la porte cédait. Expulsé. La ceinture de la mère qui le frappait et sa rage qui redoublait. Tous deux dans une confrontation qui les dépassait, les emportait, les mettait hors d'eux-mêmes, tous deux dans leurs passions, leurs démons.

Les serviettes qui baignaient, maculées de sang.

Puis, la mère ne quittait plus la fenêtre ni ses yeux les trains dont elle guettait inquiète l'heure du passage. Elle ne pouvait plus s'en défaire, ce vide la sollicitait, elle disait qu'un jour elle ne pourrait plus se retenir, qu'elle franchirait la rambarde, qu'elle avait peur de tomber, de cet attrait. Qu'elle redoutait le vertige de ce jour là. Les dimanches de promenades sur les quais du port, elle criait lorsqu'ils approchaient trop de la mer.

Ses nuits à elle enfant écoutant les avions survenir. Elle attendait dans l'obscurité le vrombissement sourd d'abord, des moteurs, puis complètement distinct, les bombes, jusqu'à leur chute imperceptible dans l'air, les explosions, les cris de ceux qui se réveillaient alors. Elle, avait tout entendu depuis le début, elle, entendait toujours la première les bombardiers arriver.

Clos, le monde était clos, entre des fenêtres ou trop borgnes ou trop béantes et des portes lourdes. Mais les murs eux, les cloisons, les espaces, les pièces uniques, n'étaient jamais assez hermétiques, ni les couvertures rabattues sur soi. Il aurait voulu ne plus entendre que la rue, que les places, bruissantes, affairées, pouvoir ouvrir la fenêtre sur la rue, sur les lumières de la nuit, ses chiens, ses passants attardés, ses architectures moribondes. Mais celle-ci n'ouvrait sur rien, pas même sur une autre fenêtre, pas même sur le ciel ou la terre, elle était un puits de mine, il était coincé là entre d'autres chambres, empilés qu'ils étaient les uns au-dessus des autres, les uns à côté des autres, à devoir entendre les râles, les grincements, les chasses d'eau.

Il était là coincé dans la vie, à ne plus pouvoir respirer, à devoir s'enfouir pour ne plus les entendre, pour ne plus avoir peur des cris, des gestes, des assassins et des victimes, des cauchemars, des effractions dans les corps.

Et c'était bien à cause de ses immenses fenêtres néoclassiques et du silence qu'il avait choisi de venir habiter là, qu'il avait élu cette maison là, à l'écart, mais ouverte sur le ciel.

Alors pourquoi à nouveau avait-il besoin de partir? Pour quelle illusion qu'ailleurs ce serait différent, qu'ailleurs il y aurait davantage de lumière, de soleil, d'amour? Que ne s'imagine-t-on pas quand il s'agit de partir? Ou seulement pour ne plus jamais être en place, chaque fois pouvoir s'expulser de lui-même, chaque fois se perdre, se fuir.

Non, décidément il ne céderait pas au leurre des voyages, comme il ne l'avait que trop fait déjà. Le monde était tellement partout le même, tellement uniforme. Depuis des siècles les cultures hégémoniques avaient tant réussi à gommer les différences, les individualités, le caractère typique des contrées, des pays : leurs costumes, leurs habitats, leurs coutumes, leurs lois, leurs commerces, leurs écoles, leurs langues même. Et ce mouvement ne le céderait pas que tout fut identique, et tout sous la même règle. D'ailleurs n'était-ce pas qu'à cette condition que les autres voyageaient, qu'à cette condition de se retrouver, de s'y retrouver, comme ils disaient.

C'était ici qu'il devait se perdre, ici que les choses devaient glaciales se révéler, pures, sans détour ni concession possible à l'abîme de l'existence, dans cette maison qu'il avait maintenant étripée, délestée, à l'égal des chambres de voyages, de meublés, d'hôtels qu'il avait longtemps cherchés. Dans ce lieu où d'autres vies avaient passé et trépassé aussi avant la sienne, d'autres vies mêmes à désirer, à souffrir, à se distraire, à gémir, à râler, à danser peut-être?

Lui seulement ne voulait plus, n'avait jamais pu être distrait. Toujours les voix étaient demeurées présentes, les cris, les viols, les peurs, la respiration des corps, dans les espaces trop clos, pris entre le désir de voir, de savoir, et celui de ne plus rien entendre, plus rien souffrir. Et des fenêtres qui en appelaient à la mort.

Grand Auditorium De La Bibliothèque Nationale De France, Conférence :4 Avril 1995

PHOTOGRAPHIE JE VOUS HAIS!

Sans doute tout milieu social est menacé en permanence de sombrer dans le corporatisme. C'est là une tendance inhérente à tout ordre, par définition objet d'une propension grégaire.

De la même façon toute création est nécessairement guettée par l'académisme dont le style minimalo-conceptuel, hégémonique et officialisé, serait en ce moment la figure majeure. Insipide et sans saveur, sans drame et sans menace, prude et propre, silencieux, sans trouble et sans émotion, avec sa pléiade de petits maîtres, il revêt toutes les qualités pour *servir* les pouvoirs : il ne peut rien déranger, rien menacer, il élude à merveille le *malaise*.

Les hommes, aux vies si éphémères, croient que le temps passe vite et qu'il y aurait un fossé des siècles passés au notre : c'est l'illusion du progrès. La réalité des cultures est bien différente, elle est horriblement lente et répétitive. Il n'est qu'à relire nos antiques grecs ou Balzac pour s'en convaincre : rien de neuf sous le soleil, et toujours les mêmes vices : les courses aux honneurs, aux richesses, aux apparats, les vessies pour des lanternes... L'illusion de chaque époque est encore de croire pouvoir éviter les tares des précédentes ; or l'académisme n'est pas un accident, pas davantage que les phénomènes de modes éphémères, ils sont chroniques : en tout artiste un bouffon lénifiant sommeille, en tout critique un opportuniste lâche, en tout homme de pouvoir un conformiste, en tout universitaire un carriériste, en tout conservateur menace un fonctionnaire. Il n'est qu'à comparer les collections d'arts plastiques décentralisées pour s'en convaincre : elles brillent par leur uniformité.

Menacée d'un côté par le corporatisme de la grande famille des praticiens, de l'autre par l'académisme, au pire singeant les modèles triomphants, la photographie n'est pas à part dans ce manège, ni mieux ni moins bien lotie qu'une autre. Pourtant de quelquefois s'être sentie exclue du champ des légitimations, d'avoir été marginalisée, ses tares s'en sont renforcées. La démagogie avec. Arles, la presse magazine, le rattachement de *toute* la photographie au Ministère de la Culture sont autant de symptômes outranciers de ces mélanges pervers où l'on s'acharne à faire voisiner tout ce qui touche de près ou de loin à l'usage de la technique photographique, quelque il fut, pour une grande foire démocratique et oecuménique. Et plus d'une fois l'envie prend de crier «photographie, je vous hais» avec votre populisme, votre servitude aux médias, votre ostracisme, vos courtisaneries, votre grégarisme, vos politesses hypocrites, vos mendicités.

La photographie n'est pas un art, la peinture non plus.

Qu'est-ce que la photographie? Toute création d'image fixe dont le moyen de base est l'enregistrement chimique sur une surface sensible des différences d'éclairement que viennent produire des rayons lumineux.

La création d'images par cette méthode peut constituer le produit final en soi ou servir son élément essentiel : simple épreuve ou photomontage, photographie coloriée, solarisée, déchirée, voilée, effacée, il n'y a pas de limite à l'extension ou l'inclusion de cette technique.

Cette définition *matérialiste* n'est pas neutre, elle refuse toute considération sur une prétendue « pureté photographique » qui exclurait autant certains usages du médium (la mise en scène pour certains), que certains mixages (les tirages manipulés chimiquement, peints, etc.). Et si le plus souvent, ce travail inclut la médiation d'une chambre noire avec son optique, cette entremise n'est qu'une des possibilités offertes par le médium. L'outil «camera obscura» n'est qu'un des outils disponibles, même s'il est dominant. Cette définition suppose également que la photographie n'est qu'une technique parmi d'autres et que la fameuse question de savoir si elle est ou n'est pas un art est aussi oiseuse ou absurde que de savoir si l'écriture en soi ou le dessin en soi, ou le découpage en soi sont des arts. Ils ne le sont pas lorsque j'écris à mon percepteur,

que je dessine les plans de ma maison ou que je découpe des guirlandes. Ils le sont lorsque l'écrivain est Beckett ou Céline, le dessinateur Klossovski, ou celui qui manipule les ciseaux Matisse. L'art ne se donne pas de façon immanente dans une technique. Il n'est qu'un des champs possibles d'utilisation d'une technique donnée. Il suppose toujours des ruptures tant avec les usages pragmatiques de cette technique qu'avec les idéologies qui les soutiennent.

Inversement il n'y a aucune technique qui ne puisse servir l'art.

L'art suppose des ruptures, il n'est jamais acquis. Aussi la définition de l'art ne saurait cesser d'être problématique, elle ne peut être qu'un enjeu philosophique, vouée au doute et au questionnement. L'art est un concept, faut-il donc si souvent le rappeler? Et ce concept, qu'on le ramène aux réflexions kantiennes ou hégéliennes, nietzschéennes ou heideggeriennes... ne saurait jamais par nature prendre la forme d'une étiquette. J'aurai beau avoir défini si merveilleusement et précisément le concept, rappelé que l'art s'oppose à l'artisanat, la création au savoir faire assimilable (les recettes), le désintéressement au mercantilisme et au pragmatisme, que le beau naturel ou utilitaire n'est pas l'art (une belle photo de mode ou de journaliste) et que le beau artistique est capable d'assimiler l'abject et le laid, etc. la question demeurera toujours aussi délicate de reconnaître l'oeuvre d'art de son simulacre.

Au moins j'aurai pu cependant couper court et net aux confusions les plus grossières et les plus courantes et rappeler qu'il y a d'un côté les professionnels, les reporters, les modistes, les illustrateurs, les décorateurs, de l'autre les artistes ; d'un côté les amateurs cuisiniers, les peintres d'Honfleur, de l'autre les créateurs. L'art n'est pas un passe-temps, ni un gagne pain, ni de la décoration, ni une thérapie.

Ceci ne veut pas dire à l'inverse que toutes les techniques se valent et s'équivalent, non en terme de valeur quantitative (ce faux débat du médium pauvre) mais de qualités propres. La technique photographique est une technique de *prise*.

Ainsi les matériaux et le processus photographiques offrent ceci de particulier d'offrir une faible résistance au projet d'inscription du photographe, comparée à d'autres techniques d'images, celles du dessin et de la peinture, ou à d'autres expressions comme la musique ou l'écriture. Le peintre, le musicien, le sculpteur, l'écrivain, etc., même là où ils disent suivre leur inspiration, n'ont jamais affaire à une création immédiate et se heurtent inlassablement à des difficultés d'ordre intellectuel, manuel, voire corporelles (habileté, force, dextérité) qui, à tous moments, les interpellent et demandent leur réflexion.

Or, il n'y a pas de cauchemar de la page ou de la toile blanches pour le photographe, la technique photographique n'offre pas cette résistance angoissante, parce que l'on a affaire à une captation, parce qu'il y a un *appareil*. C'est-à-dire que le processus matériel (des molécules chimiques à réagir à la lumière par exemple, ou des rayons lumineux à converger sur un même plan) a été pensé et résolu préalablement à l'acte photographique par des scientifiques et des techniciens. Par analogie on pourrait se référer au moment où on a commencé à fabriquer industriellement des peintures (huiles, gouaches, encres, etc.), car à partir de là un problème qui appartenait au peintre (trouver puis mêler les pigments et les liants) a été pris en charge et résolu en dehors de lui. Mais en ce qui concerne le processus photographique, il ne s'agit plus seulement de l'affectation d'une phase du travail, mais de toutes les phases. A la photographie il n'est même pas nécessairement besoin d'un photographe!

D'une manière particulièrement tangible, et bien autrement que dans le maniement d'autres *média*, la photographie prête donc à suivre la « pente naturelle » de l'idéologie, des modes de pensée, des modèles et des représentation dominants. Par pente naturelle nous voulons bien entendu désigner la façon dont l'idéologie, sous la forme de codes, domine toute pratique dépourvue de travail critique, toute pratique spontanée ou pragmatique, et ce par un processus irrésistible et inconscient. Le savoir photographique, en ce sens, correspond exactement au savoir d'un automobiliste, ou d'une ménagère pour ses robots, et la photographie est contemporaine de ce nouveau type de rapport à la réalité qui est l'acquisition, l'assimilation

d'un *mode d'emploi*.

L'idéologie scientiste et positiviste étaye ces spécificités en terminant d'occulter l'idéologie qui non seulement accompagne la « découverte » et dicte certains de ses choix, mais aussi va régir son usage et va faire que la dévalorisation de l'acte photographique est immédiatement corrélative de la sur valorisation de ce qui est photographié.

Ceci, on l'aura compris, ne revient pas à dire que l'appareil photographique est en lui-même idéologique ou générateur d'idéologie mais que sa fabrication et son utilisation s'inscrivent de plain-pied dans les rapports sociaux et leur idéologie. Ce serait rester prisonnier de ce fétichisme que de considérer l'appareil comme idéologique en lui-même.

L'art au delà des fonctions pragmatiques.

La fonction pragmatique (photographie professionnelle, d'amateur) exclut *a priori* la fonction artistique.

La photographie, comme tout autre mode d'expression, est née d'un besoin social et a été assujettie à l'origine de façon très stricte aux fonctions sociales qui lui étaient assignées. En cela la mise au point de la technique photographique, comme le montre d'ailleurs la convergence de diverses intuitions venues de plusieurs pays d'Europe, n'est pas une « découverte » spontanée ou hasardeuse, ni le fruit d'un prétendu auto développement de la science, mais est bien la synthèse de multiples recherches, aspirations, et expériences dont le catalyseur a été la demande sociale née de la révolution bourgeoise, c'est-à-dire non seulement une demande économique mais surtout idéologique : les valeurs positivistes repérables depuis le naturalisme et le réalisme jusque dans le structuralisme scientiste d'aujourd'hui.

Cette confiscation idéologique de la photographie ne pouvait qu'être corrélative d'une exclusion de la photographie hors du champ de l'art. Il nous faut considérer d'un côté en quoi il y a un usage artistique possible de la photographie, de l'autre en quoi les spécificités du travail photographique, et celles de l'appropriation idéologique de la photographie font que l'idéologie de l'art rejette a priori la photographie en jugeant qu'elle « n'invente pas et ne crée pas à la différence de l'art ».

Tout le reste, c'est-à-dire l'art, ne pouvait se constituer que par une série de *transgressions* des interdits posés par cette idéologie.

Cette difficulté pour la photographie à émerge du cadre strict de fonctions sociales pragmatiques (fonction documentaire, référentielle, valorisation de ce qui est photographié) et à se développer autour d'une problématique autonome n'est d'ailleurs pas spécifique à ce moyen d'expression. L'écriture a servi aux registres d'esclaves avant qu'à la littérature et la poésie, la peinture à la magie ou à la décoration, pratique artisane, avant qu'à l'étape de la renaissance ne se solidifie son statut artistique.

Aujourd'hui encore les deux fonctions continuent de s'affecter contradictoirement, bien que certains cultivent la confusion avec délice (à quel dessein?). C'est dans la mesure où la fonction médiatique, utilitariste de la technique photographique est transférée progressivement à la vidéo et l'informatique (caméscopes d'amateur, cirque télévisuel ou multimédias et réseaux) que les conditions sociales sont réunies pour que la photographie s'émancipe de ses cadres asservis et puisse être l'outil d'autres choses. Une technique ne peut être perçue comme artistique qu'à partir du moment où *elle ne sert plus* à rien.

L'art contre la culture.

Nous avons insisté sur l'aisance qu'offre le processus photographique et les dangers qu'elle entraîne. Mais il est d'autre caractères propres : issue de la technologie des machines, nullement manuelle, la photographie est une pratique à la fois extrêmement intellectuelle et farouchement physique.

Intellectuelle, elle est essentiellement la mise en application d'une technique, qui ne requiert nulle habileté manuelle, nulle dextérité, au sens de ce qui est requis pour dessiner ou jouer du piano, mais au contraire exige une pensée, une réflexion constantes sur des chaînes permanentes de choix et d'actions, telles que diaphragmer, cadrer, faire le point, mettre en scène, choisir des surfaces sensibles, introduire une solution, etc. La photographie est contemporaine de la division technique du travail, les opérations se découpent et se suivent dans un ordre séquentiel, quand bien même les photographes n'ont pas recours à la division sociale de celui-ci, laquelle suppose une répartition de cette chaîne entre différents acteurs (preneur de vues, laborantin).

Physique la photographie procède toujours d'un corps à corps avec le monde, d'une rencontre avec le réel, d'une confrontation. Elle est compromettante, il faut y avoir été, il faut s'être coltiné à cette réalité là. Il faut que quelque chose ou quelqu'un ait été devant la camera qui ait joué ou effectué ces actes. L'expression « prendre une photographie » ne s'approche pas par hasard de la prise amoureuse. Comme elle, elle est une saisie, une captation voire un enlèvement et un ravissement.

Du réel, la photographie supporte d'emblée le poids, et peut s'y engluer. De l'idéologie, elle contient aisément tous les caractères que facilité et semblant de magie, fétichisme de la technique et positivisme, peuvent susciter.

L'usage artistique de la technique photographique n'est par conséquent jamais acquis. C'est une grande naïveté, ou une profonde et machiavélique démagogie seulement qui peut, soit dans les instances politiques, soit dans le discours culturel, vouloir rassembler toute la photographie en une seule réalité effective, et proclamer d'elle qu'elle est d'emblée un art, ou qu'elle n'en est pas un, ce qui est le même raisonnement qui confond technique et démarche. L'art n'émerge pas d'emblée, n'est jamais assujetti à une technique en particulier, et suppose toujours de transcender les matériaux.

La photographie, lorsqu'elle a cru trouver dans une fonction sociale immédiate, un certain reportage engagé ou concerné, le moyen de lier création et résistance, n'a fait que déserter le premier champ. Car la résistance ne saurait se contenter de résider dans le montré (le contenu), et encore moins servir des idéologies, elle doit avant tout être esthétique (formelle). On mesure trop aujourd'hui les effets pervers de la surenchère de l'horreur académiquement photographiée.

C'est sans doute du côté d'une séduction perverse, d'un plaisir entaché, d'une esthétique à la fois éblouissante et insoutenable que nous devons chercher cette résistance. Sans illusion sur cette capacité de résistance à ne pas être neutralisée un jour par le Pouvoir.

Aussi l'art n'est-il pas la culture, et encore moins la culture au sens étroitement politicien des notables : l'action culturelle qu'elle fut de gauche ou de droite, qu'elle soit imaginée comme moyen d'épanouissement des hommes, outil de prise de conscience, ou outil d'intégration sociale et de neutralisation des conflits. La culture intègre, construit, happe, systématise, dogmatise, lénifie. L'art dissocie les groupes, détruit les alibis et les réconforts, renvoie à l'écart, doute, est ambigu, trouble, pervers, constamment hors norme, hors jeu, il renverse, effraie. Il est corrosif, décadent parfois.

Et quand l'oeuvre d'art s'intègre au patrimoine culturel, voire touristique, ce n'est jamais sans y laisser des plumes, sans être stérilisée : le musée agit comme les informations du soir à la télévision, il

anesthésie, égalise, neutralise la perception des oeuvres. Les massacres artistiques ont ceci de commun avec les massacres politiques : ce n'est qu'au prix de ne plus les regarder en face et de ne plus les comprendre que la foule les contemple : *Ils ont des yeux mais ne voient point*.

Les arts plastiques ont ainsi, par opposition à la littérature par exemple, une fonction d'ordre ornemental, qui d'emblée prête à les assujettir à l'ordre du goût ambiant. Davantage que la littérature ou le cinéma, et tout comme les arts du spectacle, ils ont déserté le champ de l'humain et du tragique pour celui de l'asepsie objectale, et du décalque redondant et conformiste du monde social. Somme toute donnant naissance à un nouvel académisme.

Art et académisme.

Résister à l'académisme n'est jamais acquis. L'académisme a pour lui les pouvoirs en place, dont on sait la place considérable qu'ils tiennent dans la politique française, et les marchés, les écoles d'art et celles de communication, bref le <<bon goût>>.

Résister pourrait a priori apparaître comme une figure militaire. C'est au contraire par excellence une figure civile contre le militaire, ou en général contre tout système illégitime d'oppression. Mais résister peut aussi être pris en un sens épistémologique, critique. Il s'agit de s'opposer à un fonctionnement quasi spontané de la pensée : le conformisme idéologique. C'est en ce sens que le travail du philosophe ou du scientifique suppose toujours une rupture avec le sens commun. Car bien que la démarche artistique se situe ailleurs que la démarche scientifique, elle répond à la même exigence morale, et à un critère, si ce n'est de vérité, en tout cas de rigueur.

Ainsi l'artiste ne saurait à la fois jamais être trop intellectuel (trop critique et trop philosophe) ni trop sensuel (appréhender la matière). Dire la «déchirure de l'être» selon la merveilleuse formule de Karl Jaspers, tel serait le destin de toute oeuvre radicale, refusant tant l'aveuglement que l'asservissement à une idéologie socio-politique ou la superficialité médiatique.

Toute oeuvre ne s'affirme que dans l'expression de la plus extrême subjectivité, la plus extrême solitude, la totale assomption du destin du sujet : l'intériorité. L'artiste est celui qui résiste au flux non pensé du réel en s'affrontant à cette déchirure de l'être, dans une mise en péril, un risque. Il est aussi celui qui résiste à l'institution, à la corporation, au culturel, au social, à l'académisme comme reflet non critique de l'idéologie esthétique présente. Là où le structuralisme a voulu évacuer, dénier, le sujet et l'émotion, le désir et le trouble, la douleur et le corps, l'art se doit de mettre les pieds dans le plat. C'est la subjectivité qui aujourd'hui est sécessionniste.

A l'ère post-positiviste, mais aussi à celle de la déréliction, l'état du monde pourrait se résumer dans cette formule : il est vacuité, état de ce qui est inanité, vide, nu, voire absurde. L'occident franchit de nouvelles étapes de son destin spéculaire. Issu des spéculations philosophiques, économiques : le monde est devenu spectacle, l'ère des images et des médias. Et l'on serait tenté, bien souvent, de se dire qu'à ce vide il vaudrait mieux ne point en rajouter de plein, en remettre au trop présent d'images déjà existantes. Pourtant se taire serait se démettre, il faut à l'artiste sans cesse « remettre les choses sur le tapis » et de préférence celles que chacun, et soi-même parfois, oublie et cherche à taire et se masquer, à cacher. Ou encore pourrait-on dire créer et dire, crier là où se taire, ou faire semblant, est (l'académisme étant une autre façon de se taire) accepter la soumission.

C'est de cette vacuité dont nous parle vraisemblablement l'art minimalo-conceptuel, mais au lieu d'en travailler le sens et la matière, il se cantonne désormais, en une attitude de démission et d'abstention, à l'afficher comme un destin totalitaire et univoque, à la <<singer>>, la refléter. Se contentant de prélever les objets du social (des carrelages de Reynaud aux rayures de Buren), ces artistes, loin de la fonction

insurrectionnelle et critique qui était celle du Ready-Made de Duchamp ou des vides d'Yves Klein, ne font que mettre en scène une prétendue mort de l'art qui serait celle annoncée par Hegel. Curieusement romantiques ces modernes mettent la pensée au-dessus de la matière, et de la subversion artistique, comme Hegel mettait le destin de la pensée conceptuelle philosophique au-dessus de celui de l'art, voué à sa mort! Mais néo-structuraliste, l'art minimalo-conceptuel est aussi dans la négation la plus absurde du sujet.

En aucun cas l'oeuvre d'art sous peine de redondance et de futilité, sous peine d'en rajouter à la vacuité, ne peut se satisfaire de reproduire le monde, ou s'adonner au truculent, à l'anecdotique, à l'événementiel.

Pourtant nous ne devons pas perdre de vue que tout ce que nous ajoutons à cette vacuité par l'oeuvre d'art ne peut s'apparenter qu'à la dérision, jadis mise en scène, bien que d'un point de vue opposé et moraliste, dans les vanités. Accepter cette vacuité de l'être c'est vivre une volonté tragique de combler la béance radicale de l'être, tout en sachant que l'on ne peut ni en sortir, ni ne pas chercher à s'en évader... L'art en général, et les images, participent de ce dérisoire, c'est-à-dire de notre condition essentielle. C'est aussi ce dérisoire qu'il convient de mettre en scène, en image. Quoi donc mieux que la photographie peut prendre en compte le caractère contingent de toute existence, de tout réel, de tout fragment d'être, elle qui est toujours rencontre?

Mais l'art, contrairement aux prétentions de la religion ou de la politique, ne sauve de rien, et ne prétend sauver personne ni rien résoudre. Proclamant cette vacuité de l'être, la pensée se trouve naturellement vouée à l'errance, et la justification de l'activité créatrice ne peut résider que dans ce qu'elle est méditation sensible de cet état lacunaire et tragique.

Donner à penser, penser l'humain, plutôt que de s'assujettir à le nier en demeurant dans le calque des phénomènes idéologiques et institutionnels qui le nient malgré lui, doit être le destin d'un art à la fois matérialiste, athée et présent.

La spécificité et l'intérêt de la photographie résident dans le corps à corps tragique avec le réel qui est l'essence même de la photographie en tant que processus de captation. de là sa réalité *captivante* en tant que vouée à un état de choc permanent entre les contingences du monde et l'accomplissement de la pensée créatrice de sens.

Par la photographie notre pensée se confronte physiquement aux *choses*, au *hasard*, au *temps*, aux apparences dont alors elle s'empare. la photographie est le pathos moderne qui sans cesse renvoie à l'absence.L'activité créatrice indissociable de l'activité critique, n'est plus vouée à produire du sens mais à signifier le non-sens ontologique et la dépassant un l'humanisme naïf (qui fut celui de la photographie occidentale des années 50 avec «the family of man» et celui de l'école française injustement baptisée réalisme poétique, de Boubat à Doisneau) méditant les grands antagonismes et les grands fossés dialectiquement irrémédiables.

La réalité de l'image ne peut être que la réalité de la pensée, et non la réalité du réel : nous n'apprécions pas une photographie parce qu'il s'y passerait quelque chose qu'elle dénote dans le réel, mais parce qu'elle met au premier plan sa réalité illusoire d'image, la vacuité du monde, et les conflits de l'humanité dans son rapport au monde, l'activité de la conscience, les contradictions essentielles entre nature, histoire, désir, mort, etc. et ce, parce qu'elle est capable d'organiser esthétiquement sa réalité d'image, de rendre la plénitude à son organisation formelle de création plastique, de nous poindre de son pathos.

Texte publié dans le Bulletin des 30/40, Juin 1995.

EXISTENCES.

Le territoire.

Etre, solitude murée de la conscience qui ratiocine, maîtrise et accapare, désire. Désire surtout comme une maladive respiration, contraction à sortir des os de la boîte crânienne, à expulser ses fourmillantes neurones de ce carcan de la pensée, à se projeter, s'aliéner.

Activité débordante de la conscience qui n'a de cesse de cette propension à s'épancher : confession, communion, oeuvre, spéculation, médiatisation, amour, possession.

Conscience hydrocéphale qui pleure, se répand, tisse ses toiles, bâtit, détruit, pâtit, délie.

Mais seul le corps peut pénétrer un autre corps, se répandre en un autre corps.

La conscience est close, sans issue, impénétrable aux autres et à elle-même. La solitude est constitutive de l'esprit.

Territoire ceint, embastillé, soliloque qui ne pense qu'avec les mots des autres, qu'avec la joie meurtrière du langage et des sentiments, et ne réussit pas à s'appréhender elle-même.

La figure antique du labyrinthe, impasse dont on ne sort plus, serait la plus à même de rendre compte de la figure stagnante de l'esprit. Nuls autres que Dédale et Icare ne peuvent mieux procurer l'image de cette topographie de l'être au monde.

Exister est être défini dans une solitude spatiale autant que temporelle, enfermé dans une finitude. Aucune continuité (de l'espèce, de la culture, de l'humanité, de l'éternel retour) n'a pu mettre fin à la discontinuité absolue que chacun est en tant que singularité, individualité, par rapport aux autres, au monde, et à lui-même, à ce fossé qui nous sépare de l'infini et de l'universel. A notre réclusion.

C'est peu que de parler de tragique quant à cette condition d'exister : n'avoir sa place ni en dedans, ni en dehors de soi-même.

Lors en rabattre quant aux prétentions et aux exigences. Bêcher, écrire les touches de la machine à écrire, ratisser, faire oeuvre, semer, arroser, planter, arracher, photographier, bétonner, enduire, terrasser, aimer, haïr, désirer se séparer, regarder pousser, regarder grandir l'oeuvre... Vivre, en un mot, un mot fatal.

Comment être au monde ? Nos joies, nos douleurs, nos naissances, nos deuils, nos étreintes, nos déchirures. Immobile mouvement du paradoxe de Zénon d'Elée : la flèche ne parvient jamais à son but.

La condition de l'existence est une béante clôture et je ne peux davantage m'atteindre dans la pensée réflexive (O cette maigrelette et naïve réussite du cogito cartésien qui nous enseigne bien le peu que nous puissions savoir de nous-mêmes !) que je ne peux atteindre l'autre dans l'extrême intersubjectivité que sont la guerre et l'amour.

Nous sommes toujours seuls au moment des faits.

La peau est cette enceinte d'où les choses et les idées ne sortent ou ne pénètrent qu'altérées.

Exister, être au monde, c’est être étrange.

Photographier le presque rien, le que dal du dédale.

1727 m^2 ;
12 pièces ; couloirs et l’escalier ;
5 chats et onze parterres de fleurs ;
2 poteaux électriques ;
32 arbres et des milliers de brins d’herbe, des millions de racines ;
des centaines d’oiseaux, limaces et taupes , etc. Mètres carrés enclos, ceints, et pourtant au monde, d’une clôture impossible, où s’accomplit le cercle perpétuel de ce qu’il est advenu de la nature.

Textes écrits pour l’exposition Existences, 1996.

Le corps.

L'été est lourd et brûlant d'une canicule sans trêve.

Cette nuit de chaleur moite, dans l'appartement abandonné à leur seule ivresse, enivrée de cet affranchissement de ses treize ans, saoule des allers et venues bruyants du contrebas nocturne de la rue criarde et sonore des étés affolés, grisée de son propre désir qui affleure, elle parle soudain.

Brise le silence de leur enfance muette et calme, étouffée au centre de la simple et irréductible scène familiale ; ne peut plus ne pas se répandre en une logorrhée sans fin, au milieu du noir juste épris des lampadaires à deux doigts de la fenêtre sur les trottoirs coupés de cris stridents de ces étés trop chauds où plus rien ne peut contenir le trop-plein lentement, longuement, accumulé des vivants.

D'elle aussi, la fièvre et la nuit et l'appartement où ils sont seuls, couchés dans les lits côte à côte, fait s'éveiller la folie et se répandre l'excès, bouillon confus du crâne et de la chair trop collante, trop lourde à porter, où rejetant les draps, on voudrait mettre les os même à nu pour se soulager.

Le lui en parle, sans qu'il n'y sache rien, n'en ait jamais rien su.

Du corps.

Non plus le corps de leur enfance, celui qui joue, qui guette, qui court, se dépense en rires et larmes sans drames, ni celui qui se tait aux tables pesantes, ou lutte contre le sommeil et l'ennui des longues heures d'écoles.

Mais du corps qui désire, de la chair qui transpire, de l'âme du tourment. S'abandonne à sa propre turpitude, mais sans jamais la nommer sienne, parle de celle des autres.

Lui en qui elle a maintenant suscité le désir, la soif de cet été sans ombre dans la nuit noire, la volonté mal annihilée de cette enfance déserte, des silences étouffés.

Tour à tour parole, tour à tour silence et énigme sans oracle, elle n'ignore pas davantage le faire attendre, atermoie, contourne, glisse ; relance. En disant à peine, et jamais à l'essentiel, passe les idoles une à une en revue pour en briser les images. Mais toujours retient l'ultime clef.

Alors, il surprend en lui des sentiments qu'il ne peut nommer : la fascination et la frustration, la souffrance de cette mort inconnue d'une vie d'enfant muet.

Mais son ivresse découvre maintenant une nouvelle voie, explore de nouveaux chemins : elle le sent maintenant en son pouvoir, se tait, se refuse à dire, à répondre aux questions qui jaillissent, aux mots qui fusent. Elle l'éprouve dans son désir. Et la nuit à l'approche de l'aube se fait plus trouble que jamais.

Le sexe et l'argent, le pouvoir et la tentation, les rivalités et la convoitise, les rencontres et les ruptures, les amours et les haines : elle le possède dans son désir et jouit de l'envie.

Leurs avidités ne sont pas mêmes mais se tissent à cette heure sans heure corps à corps.

Alors soudain envahi de cette parole, il parle à son tour, se répand sans plus rien y pouvoir. Il pose les questions.

Celles des corps parents.

Soudain il veut savoir. Savoir de quoi de circonlocution en allusion elle ne cesse de dire comme une souillure fatidique des hommes et des femmes, sur qui elle médit maintenant, mais qu'elle laisse dans une obscurité soigneuse et perverse.

Se refuse à le lui expliquer. Prétend que ce n'est pas à elle, qu'il découvrira bien un jour. Brusque enfin : qu'il n'a pas l'âge encore. Que c'est sale, ou aussi bien voluptueux, tel un délice sale.

Plus, et sans qu'il n'ose clairement le dire, mais assez pour se faire comprendre : il veut voir. Il demande à voir le corps adolescent qui a éveillé en lui le tourment. Oter ce qu'il demeure du drap et de la chemise à peine, si elle reste malgré la touffeur.

Se refuse à lui montrer, mais sans que son opposition ne paraisse jamais sans issue. Feint d'être choquée, mais sans que jamais son émoi ne puisse empêcher à l'envie de poursuivre et sembler sans appel.

Voire de façon trouble il voudrait y toucher. Mais ne fait que confusément l'éprouver, n'en dit rien et ne s'en dit rien, ignorant même ce qu'il y aurait à toucher ou à voir sous les toiles agitées et tourmentées des draps et des linges à peine supportés.

Par le langage seul, par les mots qu'elle sait cette nuit de sabbat des mots, elle lui fait rendre sa virginité, le dépucelle en une vaine issue. Viole son enfance, en laquelle il sent entrer le flot du tourment, le flot du désir dans l'existence jusque là demeurée abstraite et secrète des autres.

Il questionne, appelle de nouveau. Et de nouveau elle parle inlassablement, les détruisant un à un en un jeu de quilles méticuleux et secrètement hargneux, de ce qu'elle appelle le mal qui les mène. De la jouissance, qu'elle n'appelle pas de son nom, ni ne sait peut-être, mais sous-entend toujours.

Sur l'enfant elle a ce pouvoir.

Il ne comprend pas ceci : que c'est de sa jouissance à elle, de sa perversité à elle, dont elle parle. De son désir qu'elle éprouve comme un mal. De son mal.

Il est à la limite de la désirer.

Et il y a tant de douleur à l'instant, de cet abîme qu'elle a, cette nuit sans repos, longtemps prolongée jusqu'à l'aurore dissipée, jusqu'au soleil brûlant des rideaux tirés, jusqu'à ce que la voix de retour les appelle, de cette douleur creusée en lui dans l'intimité secrète et mensongère.

La mer.

Horizon sans bornes.
Immense et radieuse liberté.
Mer engloutissante.
Où le corps se casse.
Masse figée où se débattre.
Images sans yeux.
Perdues à l'horizon.
Vagues.
La mer est profonde.
L'éternité n'a qu'un temps.

.

DE TOUS LES JOURS

La bibliothèque.

A son arrivée, il y aura douze années à l'hiver, la vieille et très ample bâtisse, bien que libre de tout occupant depuis quelques années qu'il avait été délibéré par le Conseil Municipal de la mettre en vente, avait hérité de cette époque locative d'avoir été divisée en deux appartements superposés, ce qu'autorisaient les trois entrées indépendantes sur les jardins, dont l'une, ouvrant sur l'escalier, permettait de gagner directement l'étage.

Comme la maison n'appartenait alors *en particulier* à personne, puisque après avoir été propriété paroissiale, elle était devenue un bien public, il l'avait trouvée dans un état de délabrement intérieur assez avancé, une sorte de pingrerie ou en tous cas une volonté exprès d'économie avaient été source d'abandon, de laisser-aller, s'étant agi d'user les murs jusqu'à la moelle sans jamais avoir à en payer le prix. Néanmoins l'étage se trouvait avoir été mieux entretenu que les autres niveaux, ou en tous cas préservé, objet de menus travaux incontournables de sauvegarde, qui avaient pourtant ailleurs été contournés.

L'espace n'en était pas pour autant déchiré de ces affectations successives, il avait résisté de sa force claire et essentielle, et avait au moins évité les infamies de travaux dégradants. L'architecture avait tenu le dessus, la demeure était demeurée *habitée* par sa seule nécessité intérieure et sa destination première. La distribution rigoureuse de la brique orange et de la pierre blanche, la mesure régulière et stricte sur chacune de ses façades de neuf larges et hautes ouvertures, encadrant une porte-fenêtre elle-même surplombée d'une imposte semi-circulaire, le caractère évidemment néoclassique du bâtiment avaient continué de s'imposer. Il ne lui déplaisait pas que cette habitation eût été d'une façon ou d'une autre sainte par son passé, bien qu'il n'eût jamais supporté une seule seconde de subir les offices de l'église qui se dressait à quelques mètres, puisqu'il s'agissait précisément d'en faire un lieu consacré. L'édifice, qui avait traversé la révolution française, et dont l'architecture avait été par quelque chroniqueur local qualifiée de seigneuriale l'avait immédiatement ravi.

Ce qui à l'étage étaient présentement la bibliothèque et la chambre noire avait été primitivement une chambre à coucher courant d'une façade à l'autre - la cloison de planches instaurant la division des deux espaces n'avait assurément pas plus de trente ou quarante années, peut-être moins - avant que d'avoir été une cuisine et une salle à manger. C'étaient deux pièces revêtues à son arrivée d'un parquet flottant, dont on avait un jour recouvert le sol premier de torchis et terres cuites. Les deux fenêtres de la bibliothèque ouvraient plein sud. L'une de ses fiertés de jardinier était d'avoir réussi à y faire grimper un rosier *Isabelle d'Astrée*.

Un de ses rêves avait été sans doute celui d'une pièce dont les murs, du sol jusqu'au plafond, s'étendraient couverts de livres, revues et catalogues plus ou moins soigneusement classés, en diverses rubriques - philosophie, sciences humaines, littérature, Beaux-Arts - ou encore d'usuels - il affectionnait la taxinomie et toutes sortes de dictionnaires -, et, selon les rubriques, par ordre historique des oeuvres ou alphabétique des noms d'auteurs.

Les meubles composés d'éléments en bois, panneaux prédécoupés du commerce ou planchers usagés de récupération, qu'il avait assemblés et vernis, teintés d'un mélange d'acajou et de chêne, s'étaient additionné les uns aux autres au fil des années, et la dernière fois, dans le repli laissé par la cheminée jusqu'au mur de façade, lorsqu'elle était venue emménager. C'était en juin dernier. En sorte que deux des murs blancs étaient couverts de livres, le troisième largement occupé par les fenêtres.

Cet espace protégé de mots et d'images, qui semblaient avoir été sollicités pour conférer quelque sens aux choses, et pouvaient donner le change, lambrissé de toute l'épaisse largeur providentielle de

cartolines et de papiers des ouvrages debout les uns au côté des autres procuraient à cette pièce un caractère bienfaiteur. C'était donc ici qu'il venait écrire le plus souvent, tapant sur le clavier d'un ordinateur disposé sur une petite table de chêne, les lexiques à portée de main. La machine lui servait également à archiver ses images et faire une menue comptabilité.

C'est dans cette pièce qu'il l'avait d'abord photographiée le premier jour, mais aussi dans celle-ci qu'ils s'étaient, par une nuit de pleine lune, aimés la seconde nuit, sur le lit qui occupait le quatrième mur à côté de la porte d'entrée, avant qu'il ne la transportât, nue dans ses bras, jusqu'au lit suivant dont le coucher était meilleur. Elle avait été son dernier modèle, la première qui l'eût emporté et réussi à le faire basculer hors de la sacro-sainte règle de n'y pas toucher.

Elle venait maintenant souvent y lire, étendue.

Le bureau.

Face à l'entrée de la bibliothèque, les deux pièces séparées par un corridor adjacent à un débarras qui abritait ses archives, se trouvait la porte du bureau, dont les fenêtres, vingt carreaux chacune, ouvraient à l'autre extrémité de la façade en une ordonnance symétrique. Celui-ci était contigu à ce qu'il était convenu d'appeler la chambre nord, les deux pièces cloisonnées par une vieille paroi de lattis et torchis qu'il avait dû réparer, et en partie crépir, à son arrivée. Cette distribution ménageait dans le bureau, qui avait dû primitivement être une chambre, et pouvait encore en faire office puisqu'un second lit s'y trouvait, une alcôve. On pouvait aisément repérer sur les boiseries restantes qui la surmontait, les traces d'un cabinet de toilette qui, à l'extrémité d'un lit alors plus court, avait dû primitivement exister.

On retrouvait, contre le mur de pignon, une cheminée ; comme dans la bibliothèque un miroir y prenait appui qui avait été rapporté, l'espace la séparant du mur de façade étant occupé par un placard qui semblait d'origine. Le restant du mobilier était constitué par une chaise dactylo, une grande table de travail de sa fabrication, résultat progressif de la transformation d'une rudimentaire porte posée sur des tréteaux en un meuble comportant deux tiroirs et un plateau vernis, et habillé d'une parure de cuir vert : sous-main, lampe, éphéméride, étui à ciseaux et coupe papier, boîte à crayon. Un téléphone s'y trouvait. C'était ici qu'il travaillait sur les photographies, manipulait les épreuves, regardait les planches tirées par contact, agençait les dossiers, les projets.

Le sol de cette pièce était une dalle de béton coulée sur des poutrelles précontraintes, car il lui avait fallu jeter bas la poutre de chêne qui - il ne l'avait découvert que les habillages de lambris démontés - balançait dans le vide incertain de la chambre du dessous, son extrémité pourrie par les infiltrations des pluies dans la brique poreuse. Une moquette masquait provisoirement la raideur et la froideur de ce matériau contemporain et anachronique avant qu'il ne pût être de nouveau revêtu d'un parquet. Mais ce qui habitait cette pièce était peut-être plutôt ce qu'elle ne contenait pas que ce que l'on y rencontrait - et encore : un lampadaire halogène, des angelots napolitains au mur - elle était essentiellement vide et disponible à toutes sortes d'activités comme de regards.

Dès lors qu'il avait exécuté dans la bâtisse tous ces travaux de remise en état et de confort, et s'y était initié en les exécutant : mise en oeuvre de ciments, bétons, plaques de plâtres, isolation, remplacement de menuiseries et vitrages, électricité, plomberie, ses autres activités, à la mesure des difficultés et parfois des craintes qu'il avait éprouvées, lui avaient semblé plus faciles, y compris ce qui relevait de la création même, et d'une certaine façon plus légères à vivre. Le corps avait souffert souvent à ces travaux manuels qui ne toléraient ni faiblesse ni erreur, la sanction en était immédiate.

C'était ici qu'il avait noirci les pages des premières lettres qu'il lui adressât après leur rencontre, c'était ici qu'elle-même dorénavant chaque matin rédigeait depuis qu'elle s'était mise à écrire.

Le corridor.

Le corridor était un rectangle blanc juste déformé par le passage du conduit de cheminée qui montait depuis le salon en ligne droite, espace sombre, bien qu'éclairé par une porte vitrée donnant sur le palier, et un châssis fixe à l'autre extrémité du même mur à hauteur des marches qui de l'autre côté continuaient jusqu'au grenier. Quatre autres portes permettaient d'accéder, en se tournant dans le sens des aiguilles d'une montre, à la bibliothèque, au débarras archives, au bureau, à la chambre nord. On accédait à la chambre noire directement du palier de l'escalier, ce qui renforçait la conviction que le cloisonnement de cette pièce obscure n'était pas d'origine.

Il abritait seulement une crèche d'église, ronde bosse d'un seul bloc de plâtre peint, remontant sans doute à la fin du siècle dernier sans valeur autre qu'affective. C'était la seule statue qu'il avait gardé dans l'ancien presbytère, les autres, dont une séduisante vierge, ayant été récupérées par les paroissiens peu de temps avant son installation. Il demeurait encore les ailes d'une colombe du Saint-Esprit, et quelques uns des rayons divins qui en avaient émané, en bois doré. Le corps même de la colombe s'était égaré.

C'était la seule pièce où ils n'avaient encore jamais fait l'amour.

La chambre noire.

Les baies en étaient occultées par des volets intérieurs de bois, mais afin de ne pas rendre ces ouvertures aveugles, des miroirs apposés contre les vitres reflétaient au nord le ciel, de sorte qu'il n'y eût aucun regret que le soleil n'y pût pénétrer. La porte prenait en face de l'escalier, il avait fallu la remplacer pour qu'elle fût étanche à la lumière, elle était doublée côté palier d'un épais rideau noir. Une seconde porte ouvrant en principe vers la bibliothèque avait elle été condamnée, on pourrait la rouvrir un jour, mais il faudrait alors déplacer des matériels d'un côté et des meubles de l'autre.

L'essentiel des travaux qui y avaient été faits, outre de la rendre rigoureusement occulte, et les ouvrages d'isolation et de doublage de murs ou cloisons auxquels il avait été procédé dans la totalité de la maison, avait consisté en équipements de plomberie, s'agissant d'amener l'eau chaude et l'eau froide, et de leur permettre de quitter la pièce, sans pour autant utiliser les tuyaux de plomb puis de Fibrociment traversant à même les quarante-cinq centimètres du mur et s'écoulant librement au coin du pignon qui, lorsqu'il prit possession des lieux, avaient été inconsidérément posés par les derniers occupants de l'étage et qu'il avait aussitôt démontés.

Elle avait donc été cuisine. Les traces d'un poêle également subsistaient, elle était maintenant chauffée par un radiateur électrique à bain d'huile, c'était la seule pièce maintenue à vingt degrés centigrades pour les exigences des chimies. Il ne lui avait encore semblé ni opportun après diverses études qu'il eût fait faire en ce sens, ni même tout à fait convaincant après en avoir calculé les coûts d'investissement puis de fonctionnement, de poser dans la bâtisse le chauffage central. Comme évidemment il n'avait pu mener de front tous les travaux à la fois, et bien que l'urgence de son usage s'en fît sentir, une année et demie s'était écoulée, avant que la pièce ne fût aménagée et que les premières photographies puissent y voir un jour relatif.

Ainsi que la bibliothèque, mais pour d'autres raisons - doublage des fenêtres qui non seulement renfermait la pièce dans le noir inactinique mais encore l'isolait définitivement de toutes autres sensations pouvant provenir du dehors, absence de repères temporels hormis le rythme mécanique du chronomètre mural et de l'écoulement abstrait du compte-pose électronique, espace resserré des murs blanchâtres autour des lueurs rouges ou ambres inactiniques et du faisceau blanc intermittent de l'agrandisseur, jusqu'au bruissement sourd de cascade des lavages d'épreuves dans les bacs et éviers de matière plastique - c'était un espace feutré.

Ainsi l'étage englobait l'ensemble des pièces de travail, qui pouvaient aussi à l'occasion servir de chambres d'amis, ou permettre de changer de lit au gré des désirs. Il avait voulu ainsi ordonner espace et temps dans la grande demeure, diviser les jours et les nuits, les heures et les saisons, les faces du quotidien.

Elle n'entrait que rarement dans la chambre noire, sauf certaines fins de journées pour y découvrir les nouvelles images qu'il avait faites d'elle, et l'aider à les passer dans la grande sécheuse rotative au cylindre de chrome.

La chambre nord.

La petite pièce, douze mètres carrés, avait la forme d'un *L*, son extrémité en étant rétrécie par l'alcôve du bureau attenant. On y trouvait encore un lit, mais celui-ci n'était que pour une seule personne, c'est dans ce lit qu'elle avait dormi le premier soir avant qu'ils ne fussent amants. Mais il n'était pas exactement à cet endroit, il l'avait alors précautionneusement exilée au rez-de-chaussée.

Il arrivait évidemment que les choses eussent bougé de son fait depuis les douze années qu'il était là. Ainsi la bibliothèque même n'avait pas toujours été bibliothèque, mais durant quelques années extension diurne de la chambre noire pour les travaux de finition, la porte de communication de la cloison de planches ayant alors été rouverte. Ce qui était actuellement le bureau avait alors également abrité les rayonnages de livres de revues et de catalogues. Mais ayant cessé pour des raisons diverses et obscures durant quelques années d'utiliser la chambre noire, il avait finalement reconsidéré l'espace que cette activité occupait dans la bâtisse et décidé de le ramener à ce qu'il estimait de plus justes proportions, tandis que la part libérée allait lui permettre de se répandre davantage en papiers livres et tables.

La chambre nord avait été de son fait la réunion de ce qui avait enveloppé à la construction deux plus petites pièces : une première dans laquelle on accédait depuis le corridor qui semblait n'avoir toujours servi que de chambre, sans qu'il sût à quel usage et pour qui - peut-être un domestique - la seconde à sa suite, dont les lattis semblaient n'avoir jamais été habillés, de cabinet de toilette ou de petit débarras. Il en avait abattu la séparation.

Le soleil n'entrait que rarement, et seulement quelques uns de ses rayons les fins de journées d'été. On y jouissait en contrepartie d'une vue rassérénante sur le verger et plus loin sur ce que les cultivateurs appelaient ici *la plaine*.

Depuis qu'elle était arrivée sortant de l'auto ses sacs et ses valises, la chambre nord, parfois dénommée la petite chambre en opposition à la grande chambre à coucher du rez-de-chaussée, servait exclusivement de *dressing-room*, tout l'espace arrière de la pièce avait récemment été doté de vastes placards dans lesquels d'amples penderies furent aménagées, sauvant ces ameublements et la pièce d'une utilisation jusque là hésitante et incertaine, d'une sorte de mise en sommeil.

La table à repasser aussi s'y trouvait qu'il était commode d'avoir à portée de main lorsqu'on retirait les vêtements des cintres.

L'escalier.

L'escalier est dans une telle bâtisse une artère vitale.

On ne louera jamais assez l'étendue de la félicité que procure dans la circulation d'une maison l'architecture des marches, la mesure réfléchie de leur pas, le calcul minutieux et savant de l'élévation des contremarches, la considération de l'inflexion du virage à mi-étage, et jusqu'à la contemplation du dessin

du nez. Celui-ci, en chêne, avait été construit *à la française* structuré par un limon courbe, doté d'une main courante sans décrochement ni rupture, les marches suffisamment larges pour s'y croiser sans encombre ou passer meubles ou caisses. S'il eût pu être affublé de quelque qualité spirituelle on eût pu dire que c'était un escalier intelligent.

Mais un escalier n'est pas un passage anodin, il sépare et organise la répartition des niveaux d'habitation, il oppose, il classe. L'emprunter est passer d'un univers à un autre, quiconque n'est pas admis à le franchir, toute maison à étage suppose un *ordre* particulier. Cette hiérarchie n'était pas ici tout à fait celle coutumière, de pièces utilitaires et d'accueil que surmonte l'univers plus confidentiel de chambres, mais entendait opposer et superposer le lieu de l'oeuvre à la catégorie séculière de l'habitation coutumière. L'ordre du presbytère avait été ainsi renversé, mis cul par-dessus tête.

C'était en bas qu'il vivrait mais en haut qu'il travaillerait. Ainsi en tous cas s'était-il formulé les choses lorsqu'il choisit d'acquérir l'édifice, et c'était pour ne pas que se mêlent et diluent les deux espaces l'un dans l'autre qu'il avait voulu ces degrés.

Il avait même imaginé alors qu'il aurait pu se rendre à l'étage chaque matin et en redescendre chaque soir son ouvrage accompli, comme on se rend au travail ou à quelque office. Certes, et par bonheur, son caractère plus conflictuel et tourmenté qu'il n'apparaissait lorsqu'il nourrissait de tels fantasmes d'une vie régulière et rassurante, le fit échapper spontanément à un aussi navrant dispositif maniaque et chronique.

Il n'en restait pas moins que toute création se faisait en *haut*.

Elle fut la première qui bouleversât ce semblant d'ordre, la première qu'il photographiât autant en bas qu'en haut, désireux de se réconcilier peut-être lui-même avec la jadis rêvée <<*belle totalité*>>. Mais ce fut par le haut qu'il débutât.

De l'étage l'escalier se poursuivait jusqu'à un vrai grenier, mais ce dernier niveau en était encore resté à peu près à son état prosaïque premier. Hormis la charpente que l'on pouvait y contempler, c'était demeuré un endroit sans vie, une sorte de chantier indéterminé.

C'est à sa volée, mais aussi à son envolée, que se mesure un escalier.

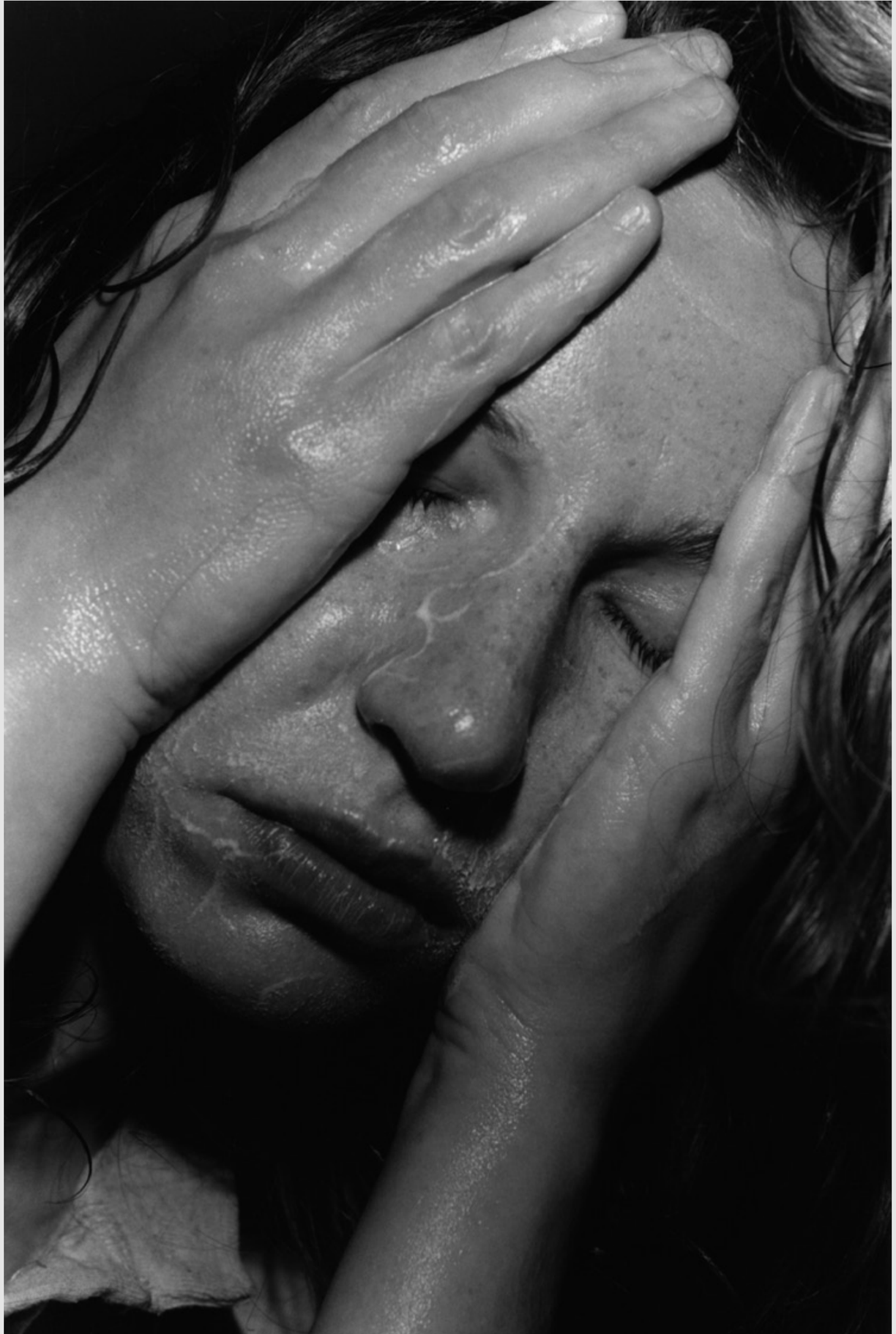
La salle à manger.

Durant les années qui, bien après l'usage primitif de l'édifice, séparèrent l'époque de la location en appartements de l'exécution de la vente, le rez-de-chaussée avait en fin de compte été affecté par la Commune à faire usage de foyer pour les Anciens du village. Ils venaient y jouer aux cartes ou aux dominos, ce qu'attestaient les bancs, tables, portemanteaux, mais aussi l'aménagement d'un sas avec double porte pour y accéder du dehors, qu'il avait vus en place lors de sa première visite, un an avant l'acquisition.

Cette pièce était la seule qui reçut la lumière de trois côtés à la fois : du sud par ses fenêtres, du nord car elle n'était séparée de la cuisine que par un demi-mur, de l'est puisqu'il avait en fin de compte substitué à la vieille porte de planches du presbytère, percée d'un *judas*, une porte vitrée dans sa partie supérieure.

Un carrelage d'après guerre jaune granité, et froid l'hiver, cimenté à même le sol, délimitait la pièce.

L'âtre, lors de son installation méconnaissable, pour une part ayant fait office de placards, pour



une autre grossièrement bouché de silex et clos de planches, avait dû être repris de fond en comble avant de pouvoir de nouveau en faire usage au premier jour de Noël qu'il connût là. Depuis on ne l'éteignait plus de tout l'hiver, chauffant cette pièce ainsi que la cuisine attenante, il était suffisamment grand pour contenir des bûches d'un mètre. Le feu omniprésent ravivait l'espace de la morte saison, on y lisait le soir, les chats y passaient le plus clair de leur temps. On y faisait également quelques grillades.

Sauf le petit déjeuner qu'ils prenaient quelquefois dans la cuisine, ils dînaient dans cette pièce. Les meubles présents, table, chaises, buffet, lui provenaient de grands-parents. Une sculpture chandelier, qu'un ami artiste avait fabriquée et lui avait dédiée, d'acier - tiges crénelées, tôles vernis et percées, boulons - et de bois calciné, se dressait entre les deux fenêtres. Elle supportait sept bougies, ce qui avec le chandelier de laiton à quatre branches permettait d'illuminer grandement les trop longues nuits d'arrière-saison. Il en avait particulièrement joui certaines soirées où la fée électricité lui fut coupée.

Il y avait en outre sur une table basse un poste de radio et un répondeur téléphonique.

Le buffet abritait la vaisselle qu'il avait entièrement renouvelée juste avant que son ex-modèle ne s'installât avec lui dans la maison, de même qu'il avait refait les peintures. Sauf les intérieurs de fenêtres, les plinthes et quelques moulures d'un jaune paille qu'elle avait choisi, les deux pièces salle et cuisine étaient blanches.

Durant les repas, elle occupait presque toujours la place en vis-à-vis des fenêtres ouvrant à l'automne sur les arbres ventés du jardin. Il s'installait à l'opposite.

La cuisine.

Ce qui s'appelait maintenant cuisine n'avait été qu'une pièce habitée de souris vouées à quelque grignotage méthodique nichées dans une cloison de planches pourries, et qui la nuit venue migraient de la laine de verre d'un lave-vaisselle de passage aux pots de terre dans lesquels il essayait de forcer quelques graines à éclore contre saison.

Sur le sol défoncé de briques rouges et noires, avait reposé l'embase d'un évier cimenté encrassé, sur lequel venait couler le seul robinet qui existât, l'écoulement se faisant directement par un percement pratiqué au travers du mur de façade. Au mur dégradé était scellée une pompe *japy* qui en outre permettait de tirer l'eau du puits.

Outre la plomberie, il avait fallu refaire - peut-on même parler de refaire? - dans toute la demeure l'électricité, déposer les vieux fils d'étain courant dans leurs gaines métalliques, les interrupteurs de Bakélite, et satisfaire aux normes et exigences du confort moderne honoré maintenant par une pléthore d'appareils et robots ménagers.

Les trois chattes, que la présence de souris avait décidé à installer, liées entre elles par un singulier lien de naissance, puisque l'une était la mère des deux autres, y avaient là leur plat de croquettes à disponibilité, dont on s'efforçait de varier les marques, de la pâtée une fois par jour, un saladier d'eau ; et, à l'autre bout de la pièce, dissimulé sous l'évier, leur litière d'argile concassée. Patapon était la meilleure chasseuse, Téméraire la plus intrépide et Tartinette la plus sédentaire.

L'été elles allaient et venaient du jardin aux lits par les portes et fenêtres grandes ouvertes. Il n'était pas rare qu'elles ramènent sous un meuble un rat mulot ou un oiseau dont elles s'amusaient longtemps, comme dans une corrida, avant qu'elles ne les missent à mort et parfois ne les eussent mangés, ne laissant que quelques plumes ou une tête. L'hiver elles affectionnaient particulièrement le mouvement

délié et la tiédeur des flammes.

Les peintures et aménagements avaient été d'abord dans son esprit liés au projet de prises de vues, mais ils étaient bientôt devenus le souci de leur chaleur, de leur harmonie : que cette maison cessa de n'exister que de manière fonctionnelle, et austère, pour acquérir une douceur, une lumière, une aisance.

Jusqu'à ce petit représentant de cuisines, qu'au hasard d'une prospection téléphonique il fit venir, qui leur présenta, comme en chaire, sur photographies couleurs de grand format insérées dans un press-book qu'il avait posé sur un chevalet, tournant à un rythme cérémonieux les pages une à une et qu'il retournait méthodiquement - c'était cette fois la face des façades contemporaines - repassant l'envers des feuillets tout aussi lentement, sollicitant leur avis, leurs goûts, leurs envies .

Mais sentant l'arnaque ils n'avaient pas donné suite à ces propositions.

Le salon.

Communiquant autrefois avec l'actuelle chambre par une monumentale double porte de chêne, et ayant formé avec elle la salle du Conseil Paroissial, la pièce rose ouvrait par une porte-fenêtre sur le jardin. C'était par excellence une pièce d'été lorsque l'air au-dehors était trop chaud et que l'on désirait jouir cependant de la présence et des parfums de l'abondante végétation.

On y écoutait aussi de la musique assis sur l'un des fauteuils de canne qui en formait le rare ameublement. Ici encore plus qu'ailleurs le vide semblait avoir été l'objet d'un soin attentif.

Les hauts plafonds de l'édifice augmentaient cette respiration et les volumes, les considérant il pensait souvent à cette phrase de Ludwig Feuerbach rapportée par Karl Marx : <<*on ne pense pas de la même façon dans un palais que dans une chaumière*>>. Il était persuadé que l'abaissement progressif des hauteurs de plafonds, entre autres lors de la grande vogue des économies d'énergie, était un signe de pingrerie de civilisation et de lésine de l'esprit.

Outre la chambre et le jardin, une autre porte permettait de gagner l'entrée nord et de là l'escalier ou la cave à laquelle on accédait par une trappe et une échelle.

On se servait quelquefois, dans les demi-saisons, de la cheminée saillante sur le mur du fond. Cependant une question circulatoire, encore non résolue, empêchait de l'utiliser simultanément avec l'âtre de la salle à manger, ce dernier à l'aspiration dominante attirant à lui toutes les fumées, qui couraient alors à l'horizontale d'une pièce à l'autre formant un brouillard irritant.

Le soleil, lorsque la traditionnelle dissipation des brumes matinales ou l'absence de la couverture nuageuse l'autorisaient, découpait, pénétrant loin à la basse saison, les ombres des vitrages sur le carrelage et sur les murs.

Elle avait passé son premier été souvent là assise au seuil des deux marches, sans pouvoir ni désirer les franchir, comme pour s'habituer lentement, hésitante, à la lenteur silencieuse de la campagne côtière, à l'écart des villes, sans oser s'enfouir dans la chaleur du jardin verdoyant hésitante devant l'humble déroulement des jours.

La chambre.

La chambre conjugale fut la seule pièce à avoir conservé, bien qu'ils eussent été fort détériorés ainsi que fenêtres et volets traversés de part en part de gros clous sauvagement enfoncés, parquets défoncés et décomposés, plafonds fissurés - toutes choses qu'il avait fallu entièrement remplacer) ses lambris de bois moulurés. Ils les avaient patiemment repeints lors de leur premier été ensemble, d'ivoire en ayant souligné les moulures de vert amande. Après quoi ils y installèrent un lit neuf, et de part en part du lit une liseuse.

Un imposant miroir au cadre doré sur le dessus de la cheminée, et les glaces de l'armoire, creusaient encore l'ample volume de la pièce, démultipliaient les rais de lumière.

Lorsque les pluies et les vents succédèrent à la chaleur estivale, elle abandonna les marches de pierre du salon pour se replier là prostrée sous la couette tout le temps que dura le premier hiver, ne quittant plus la chambre que pour les bûches en flammes.

Quelques soirs l'un ou l'autre lisait à haute voix une nouvelle ou le chapitre d'un roman, le reste de la nuit endormis lovés les corps enroulés, les têtes fondues.

La salle de bain.

C'était dans l'histoire de l'édifice un espace entièrement nouveau - il n'y avait pas seulement l'eau chaude à son installation et juste un cellier de terre battue, aux murs et plafond tapissés de cartons ondulés - qu'il avait construit et agencé de toutes pièces. Là aurait pu se résumer à elle seule toute la figure de l'irruption dans l'édifice de ce qu'il était convenu d'appeler *confort et hygiène modernes*. Il avait choisi avec un soin tout particulier les carrelages polychromes aux murs, et la ligne des mitigeurs à cartouches céramique sur le lavabo, la douche et la baignoire, il avait pour ces derniers opté pour un modèle allemand.

Une fenêtre ouvrait sur le jardin ; la salle de bain n'était pas seulement un lieu pratique, elle incarnait ce luxe simple cultivé à l'image de l'ensemble de la demeure. Non seulement elle abritait la nudité et l'apprêt soigneux des corps qui s'aimaient mais c'était aussi là que, dans l'augure de la toilette matinale, se prédisposaient les journées, que l'on s'abandonnait à quelque méditation, que l'on tenait de longues conversations intimes, mais aussi que l'on jouait. L'atmosphère qui y régnait n'était pas sans lien avec celle des thermes antiques.

Elle aimait le raser. Il s'abandonnait à ses gestes amoureux.

La lingerie.

Quel nom eut-il fallu donner à cette pièce qui réunissait la machine à laver le linge, une étente qui ne servait que l'hiver, les W-C, un lave-mains et enfin l'armoire à médicaments? Lieu de passage obligé des corps, pièce à double porte, cette dernière disposition permettant à la fois de se rendre directement de la chambre aux toilettes puis à la salle de bain sans avoir à passer par les couloirs froids de l'hiver, à la fois d'y accéder depuis l'escalier sans avoir à emprunter la chambre.

Transition obligée de la salubrité et des remèdes cherchés aux maux divers, réels ou imaginaires.

La cave.

Sans doute cette petite surface, idéale pour une cave à vins, juste de la grandeur de la cage

d'escalier, comportait-elle un mystère, puisque l'un de ses murs, côté salon, était voûté et sans doute avait communiqué originellement, des visiteurs des artisans et des gens du village le lui avaient affirmé à plusieurs reprises, avec une autre galerie souterraine, qui pouvait être une autre cave ou un passage. La demeure avait été un haut lieu de la résistance cléricale.

Il n'avait cependant aucune hâte à vérifier ces affirmations et desceller les grosses pierres, dont certaines pouvaient sembler avoir été mises là à la hâte, et préférait entretenir le mystère du lieu. Il était évidemment tentant d'imaginer derrière cette maçonnerie grossière quelques squelettes, trésors ou chambre secrète, datant peut-être de l'époque d'intenses activités contre-révolutionnaires du presbytère, dont le prêtre en cure fut un temps contraint d'émigrer à Londres.

Pour l'instant il ne faisait qu'y entreposer ses outils et les fournitures pour les travaux qu'il n'avait cessés de conduire dans la bâtisse.

Il imaginait quelque fantasme profane avec elle dans cette cave.

Le jardin.

Rien, ni *lys de la madone*, *Gants de Notre-Dame*, *arums*, *hysope* purificatrice, pour orner les autels et honorer les vierges, ni savantes topographies *à la française* ornées de buis dont on détachait les rameaux, ni clairs dédales propices à la marche et à la lecture des textes sacrés, ni stations abritées vouées à la méditation ou à quelque entretien des âmes, rien. Rien n'avait subsisté du traditionnel jardin de curé que l'on eût pu attendre en un tel endroit. Seul un vieil if monumental qui faisait face à l'entrée de l'église et de l'ancien cimetière, quelques tilleuls. Pour le reste point de haies, point de fleurs, point d'aromatiques. Comme si la plaine profane avait tout rasé.

Il lui fallut tout apprendre sans avoir jamais rien appris, et tout travailler et semer, penser et dessiner à même le sol, sans avoir jamais touché la terre.

Son premier souci fut de clore l'espace, le protéger des vents et des pluies du plateau crayeux à niveau de falaise, *mais aussi du monde*, que ce dehors fut gagné aussi du dedans, qu'il pût l'habiter comme le dedans, et s'y projeter comme au-dedans. En faire son territoire, une terre élue. Il n'y voulait rien qui fut utile, il désirait que tout n'y fût que pour le seul luxe de la terre, des plantes, des oiseaux et des chats, des pas dans les allées, d'une vie nouvelle et incontrôlable.

Car si un jardin, ses parfums, ses feuillages, ses teintes, ses volumes, ses perspectives, se pensait, s'il se dessinait - mais il ne le dessina jamais -, s'il se projetait en esprit - et il croyait y reconnaître quelquefois les méandres de sa cervelle -, les plantes échappaient, bien heureusement, à toute administration : il y avait les variétés qui proliféraient, envahissaient, et celles qui stagnaient misérablement, les couleurs mêmes que l'on croyait planter étaient traversées et affectées par la terre qui les nourrissait, le climat qui les surprenait. Les floraisons que l'on imaginait coordonner s'entrecroisaient et glissaient au fil des ans. Ici des espaces se creusaient et là des espèces se bousculaient. Chaque printemps, chaque été, chaque automne était un étourdissement, non seulement une renaissance mais une mutation, une inconnue. Il y avait des morts, et il y avait des vivants, il y avait des disparues et il y avait cent nouvelles pousses migrées.

Il avait souvent imaginé pouvoir travailler, écrire dans ce jardin, il en fut toujours incapable, ici nulle concentration ne lui était possible, peut-être seulement lorsque tout serait devenu si dense, que les années en eussent fait une forêt de couleurs et de formes, pourrait-il s'y enfermer.

Elle seule sut en jouir comme en jouissent les bien-aimées, reposer et lire au soleil dans la flâneuse de toile, l'inviter à des petits déjeuners aux odeurs fraîches et sucrées des matins de leur été, partager promise le jardin cultivé.

Il se dévoilait ainsi dans les clos secrets des éclats nouveaux qui tantôt s'ouvraient et riaient, tantôt se fermaient et boudaient, qui étaient venues d'ailleurs et peu à peu, lentement avaient pénétré la terre et habité le territoire qu'il avait enceint précautionneusement.

Le verger.

Si le jardin d'agrément était sorti d'un champ d'herbe à vaches, et qu'il lui avait fallu gagner patiemment sur la pâture, le trèfle et la luzerne, particulièrement coriaces à faire s'évanouir, pour y tracer allées et parterres, c'était d'un potager rigoureusement et traditionnellement planté en colonnades monotones et fonctionnelles, traversées d'une allée centrale, alignées comme dans un cantonnement, réduit à l'étroitesse d'esprit du plus utilitaire, qu'avait, toute trace de ces cultures soigneusement expulsées, émergé lentement le verger. Pommiers, poiriers, framboisiers, groseilliers, cerisiers, pruniers mais aussi quelques arbustes aux baies oubliées tels que sureaux et arbousiers se mêlaient à quelques végétations ornementales, hortensias, cytise, arbre aux papillons, spirées, parsemées sur un libre gazon.

Les gelées blanches aimaient à s'y répandre l'hiver, les corps à s'y coucher l'été. On y faisait flotter le linge aussi au gré des éclaircies et des brises.

De l'autre côté du talus que bordait le chemin de l'église les angélus rythmaient la mesure des jours, et les cérémonies la lente cadence des saisons, quoique personne ne vînt plus tirer l'épaisse corde blanche du clocher depuis que le système en avait été mécanisé.

Cependant contre toute tentative d'extension des cultures fruitières et florales, une chèvre, - animal que l'encyclopédie, dans son édition de 1960, rend responsable de la désertification de certains plateaux méditerranéens et qualifie de nuisible -, d'une qualité morale et affective par ailleurs irréprochable avait sur cette part du territoire longtemps régné en maître, douée d'une qualité certaine d'expansion et mystérieusement apte à donner une élasticité non négligeable à la chaîne métallique à laquelle elle était, suivant l'expression, mise au tiers. Consacrée dans le principe à entretenir l'herbe qui avait remplacé les alignements de navets et poireaux, elle se délectait surtout à écorcer les arbres novices nouvellement plantés dans ce qui eut pu être un jardin d'Eden.

Mais comme elle affectait des mines d'ange, et nourrissait à chacune de leurs allées et venues quelque dialogue non dépourvu d'intérêt, ils prirent le parti réputé ardu de continuer de ménager la chèvre et le verger.

Et ce fut une ardente détresse que de la surprendre comme en enfer, couchée sur le flanc, l'oeil grand ouvert sur sa longue robe d'hiver, foudroyée en dedans, raide comme la mort, à l'aube d'une nuit de décembre.

Ils l'enterrèrent sous un arbre à l'écorce également claire que son pelage, un bouleau du Nord. Le reste de la saison n'en fut que plus obscur et glacial.

Ainsi meurent les animaux, les plantes et les hommes à l'ombre des jardins.

Le pré.

La portion du village dans laquelle se trouvait la demeure se partageait autrefois entre deux possessions principales : le Presbytère et son immense jardin d'une part, une ferme qui lui faisait face et ses terres attenantes d'autre part. Les deux propriétés avaient été, dans les années qui précédèrent son installation dans la bourgade, divisées en une série de parcelles qui avaient été vendues indépendamment les unes des autres, si bien que les terres de la demeure avaient été réduites du tiers, et celles de la ferme, dont toute exploitation avait cessé, divisées, selon un plan de succession et d'héritage complexe et conflictuel, en sept ou huit lots.

Le pré était issu de cette dernière division et il en avait récemment fait l'acquisition, cédant en cela non seulement à l'opportunité d'étendre le territoire, d'assurer la proximité d'une demeure animale, mais aussi se rendant à l'insistance et aux prières répétées de son propriétaire de l'époque, l'un des héritiers, qui voulait *à tout prix*, disait-il s'en débarrasser. Toutefois le lendemain même de la promesse de vente signée, ce dernier voulut se rétracter, ne cessant d'exercer mille pressions sur lui en ce sens jusqu'à ce que l'acte de vente fût *de facto* et par convocation d'huissier signifié et entériné.

Il demeurait que le pré ne jouxtait ce qui restait des terres de l'ancienne demeure cléricale que par un angle, et il ne dut de pouvoir ouvrir une allée permettant d'y accéder directement, et que selon les actes notariés il aurait «le droit d'utiliser à pieds, à cheval et en voiture» qu'à la bienveillance de son voisin immédiat qui accepta de céder cette servitude.

La traditionnelle formule était juste à propos puisque le pré était habité par une jument, un jeune cheval *postier breton* d'une taille imposante, qu'il avait voulue confortable pour aller cheminer à cru entre champs et forêts et même l'été jusqu'à la mer, où elle aimait nager.

L'animal, vaquant librement à l'herbe l'été, restreint dans un enclos à la morte saison et qu'il fallait alors nourrir soir et matin de foin et de grain, avait une marche sûre, un trot régulier, un galop lent mais puissant. Il n'était pas exempt de toute fantaisie et de quelques facéties. Il en connut quelques chutes dans les débuts qu'il la montât. Son irruption dans le village avait été l'origine d'une curiosité et d'une sympathie communes.

La première fois qu'il la photographiât avec l'animal elle n'en avait seulement jamais approché auparavant, mais il n'y eut nulle peur, que celle que la bouche puissante et fureteuse n'engloutît l'appareil.

Depuis elle apprit le délicat mélange de psychologie qui seul, dosant savamment persuasion, affectivité et autorité, pouvait permettre enfin d'établir la complicité rassérénante nécessaire et opportune pour mener sans trouble un animal doué d'une robustesse avec laquelle il n'était nullement question de vouloir se mesurer sur le plan d'un rapport de force, mais seulement d'une relation charnelle.

La Mer.

La mer n'appartenait évidemment pas en propre au domaine, mais bien que retirée de quelques kilomètres, et quoique remplissent leurs offices les haies et les murs, elle ne cessait jamais de faire sentir sa présence, alternant de ses flux et reflux éclaircies et averses, accalmies et bourrasques, édictant ses humeurs en ce plateau de craie et d'argile littoral qui la dominait mais sur lequel sans conteste elle gouvernait.

L'été on se rendait au pied des falaises de craie, empruntant les routes bordées de céréales, les chemins étroits, descendant les valleuses ravinées, gagnant les grèves de silex polis. Puis ayant le temps des premiers bains lutté contre la froidure de l'eau, s'étendre en elle et rompre les corps côte à côte au bris des vagues fraîches, flotter au gré du sel, nager droit vers l'horizon nu et disparaître soudain en son fond pour une brève plongée ; s'en échapper enfin et reposer sur les plages de galets, avant que de regagner les jardins intimes.

Si le domaine était clos, l'immensité océane en était à deux pas qui lui faisait écho.

L'ABIME DES IMAGES, L'ABIME DES IDEOLOGIES.

«Fleur : organe caractéristique des plantes supérieures, ou angiospermes, qui contient les organes reproducteurs, entourés le plus souvent d'un périanthe dont les pièces peuvent être d'une couleur brillante ou d'un parfum agréable.»

«Fruit : organe végétal, issu du développement de l'ovaire, à la suite de la fécondation, qui succède à la fleur et contient les semences.»[1]

On ne sera pas surpris de retrouver dans le nouveau travail d'Antoine Poupel les mailles, trames, filets, résilles, spirales, circonvolutions, superpositions d'images, entrelacs, qu'il chérit depuis longtemps. Pas davantage qu'il fasse appel à un registre iconographique d'un mode encyclopédiste, paraissant s'approprier les classifications savantes, se livrant à une sorte d'inventaire botanique, après qu'il eût usé des planches anatomiques. Non plus encore de la présence savante d'images citées et qu'il s'approprie pour les détourner de leur contexte et les rapprocher d'autres champs : en l'occurrence d'images obscènes c'est-à-dire par excellence médiatiques[2].

Cette création marque pourtant une rupture dans le choix du médium puisque Poupel abandonne ici totalement la technique photographique (analogique) pour l'image numérique directe obtenue uniquement à l'aide d'un scanner. Il n'y a plus d'optique, de regard cyclopéen centré, mais le résultat d'un point de vue qui balaie fleurs et plantes directement posées sur la vitre de la machine, comme entre les pages d'un herbier.

On s'étonnera peut-être aussi au premier abord du ton : il y a une atmosphère de joie, de gaieté, de vivacité. L'image semble nette, propre, le cercle en parfait souvent les contours, la couleur, vive, chantante, a supplanté les dégoulinades et les réseaux obscurs, elle séduit, elle s'est faite vive, légère, innocente parfois. Poupel semble prendre l'air, il herborise[3], nouveau Jean-Jacques Rousseau d'une nouvelle Héloïse, fait danser les fleurs...

Les plantes et les fleurs, la peinture de Jan Brueghel à Henri Matisse, s'y était jadis délectée dans de gracieux bouquets, des natures mortes décoratives et ornementales, des vanités, des vases. Plus froide, la photographie s'y était confrontée à travers le travail extrêmement dense de Karl Blossfeldt[4]. L'ouvrage de Blossfeldt comportait un nombre conséquent de photographies de plantes vues en très gros plan, agrandies et visant essentiellement à mettre en évidence leur ordonnance, leur structure, en esthétisant la représentation pour les montrer comme fondements naturels des formes architecturales et artistiques. Dans les plantes Blossfeldt exaltait la nature et l'ordre, l'organisation parfaite, la beauté du monde[5], il cherchait le registre systématique des formes, ancrées dans une réalité objectivement existante. Pourtant, comme dans toute objectivité apparente, ancienne ou nouvelle, se cachait une effective subjectivité délirante d'appropriation et de mise au pas, de contention, de refoulement. Mais davantage qu'aux natures mortes anciennes ou modernes, et qu'aux fantasmes objectivistes de la photographie, les images numériques d'Antoine Poupel rappellent au premier abord les ouvrages des dessinateurs et jardiniers anglais, les planches illustrées

1 Grand Larousse encyclopédique, vol. 5, 1962.

2 Si l'on veut bien admettre que l'obscène donne à voir, met au devant de la scène ce qui devrait demeurer cacher, ce vers quoi tend inexorablement le règne des médias.

3 On se souvient de l'exposition simultanée l'été 1998 à l'ancien moulin de Saint-Wandrille des dessins d'animaux et de végétaux de Mylène Poupart et des premières images numériques de fleurs d'Antoine Poupel.

4 Karl Blossfeldt «Unformen der kunst» (archétypes de l'art) parut en 1928.

5 Cette même année 1928 Albert Renger-Patzsch publie son livre Die Welt ist schön (Le monde est beau).

destinées à favoriser la connaissance et la reconnaissance[6].

Car qu'est-ce qu'une fleur aux yeux d'Antoine Poupel? A peu près ce qu'en dit le dictionnaire : un organe qui contient les organes reproducteurs, et le fruit rien d'autre que la complexion issue du développement de l'ovaire qui contient les semences. Bref une fleur est un sexe dont calice et corolle enveloppent androcée (les étamines supportant l'anthère, organe mâle sécrétant le pollen) et gynécée (dont le pistil supporte les stigmates, généralement mamelonnés, sécrétant un liquide visqueux), et un fruit un ventre pulpeux et charnu à l'épicarpe réticulé destiné à porter à leur terme les graines issues de la fécondation.

Gélatine et tripotage.

On pourrait qualifier de bataillenne la période initiale des travaux d'Antoine Poupel, à cause de leur registre mêlant sexe, mort et religion et à cause de la mise en oeuvre qu'elles ont toujours fait d'un mélange impur des techniques et des univers, d'une approche en forme de flux chaotique : l'entrée de la transgression, l'irruption du désordre.

Fusion, mixtion, brassage caractérisaient au mieux la recherche d'Antoine Poupel qu'il a mené d'abord sur les Polaroïds de 1980 à 1984. En 1982 une première série de Polaroïds était réalisée au Havre et à Carteret. Le corps nu toujours privé de tête, à la combinaison ouverte ou au porte-jarretelles et bas (comme il se faut érotisé, telle une image conventionnelle de l'érotisme, un cliché) de la femme était couché sur l'émulsion couleur qui était grattée, brouillée, travaillée[7] aussitôt sortie de l'appareil de prise de vue tant quelle était humide et molle. Ces Polaroïds une fois fouillés étaient ensuite photographiés à nouveau et agrandis. C'était tantôt le fond sur lequel semblait se dissoudre et flotter le corps qui était ainsi transformé en un océan parfois sanguinolent, tantôt la chair même qui était attaquée, dissoute, décomposée. L'ensemble de ces mouvements, vagues, ondulations, vitriolages avait toujours pour centre le sexe de la femme vers lequel ils convergeaient ou duquel ils semblaient s'épandre comme si par là toutes les entrailles se vidaient et que ce flot sexué envahissait l'image. Ces icônes modernes qu'étaient les Polaroïds, d'une facture qui sans ces biffures et débordements eût été très liée à l'art primitif italien[8], nourrissaient un malaise vis à vis de la chair et du désir humains, à la fois affirmés violemment et à la fois pervertis dans un geste quasi sadique de décomposition.

Femme et eau, captation et perturbation, simulacres de religiosité et illusions d'érotisme, surface sans fond de l'émulsion photographique et modelage de la couche humide du Polaroïd ou entaille du sillon de la gravure... dans un Polaroïd de 1985[9], le corps de la femme était comme martyrisé sur une croix latine gravée sur l'épreuve originale et son visage dissout dans le même dessin. Or ce qui était mélangé était par excellence l'impur. Affirmation et dénégation, mère et putain[10], peinture et photographie, Poupel partait d'une utilisation à plat de l'image instantanée pour y dessiner l'émergence du désir c'est-à-dire la marche vers un sacré où la jouissance existerait par la transgression des libertés elles-mêmes. Images portant les stigmates de cette perversion de la représentation : mutilation, détérioration de ces nues travaillées au corps encore fluide « symboliquement avec le dos d'un pinceau » pour y créer effets de vague et de tripes, effacement après-coup de ces pôles d'attraction de la chair où la photo voulait toute entière nous guider,

6 La Flore d'Europe occidentale, plus de 2400 plantes décrites et illustrées en couleurs, Marjorie Blamey et Christopher Grey-Wilson, Arthaud 1991.

7 « Sur la surface d'un corps sont inscrites des différences, c'est un corps écrit, couvert de traces qui s'adressent obscurément à notre mémoire et qui désignent tel lieu de la peau, tel pli, telle commissure comme les lieux électifs du désir.» J. -M. Pontevia, La peinture, masque et miroir, écrits sur l'art et pensées détachées, Editions William Blake and Co, 1984, page 107 ; cité par Marie-Domitille Porcheron, Catalogue Antoine Poupel, images 1982/1985, Villa Médicis et Musée des Beaux Arts du Havre.

8 Prix Villa Médicis en 1985, l'artiste fit plusieurs séjours en Italie et en particulier à Rome et Naples.

9 Catalogue Antoine Poupel, images 1982/1985, Villa Médicis et Musée des Beaux Arts du Havre.

10 La photographie étant à cette époque évidemment la putain, l'outil du voyeurisme, l'outil non légitimé des arts.

Poupel s'adonnait à une reprise du répertoire fantasmatique du sexuel et une organisation savante de la frustration. Le corps lui-même était trituré, la chair était fouillée à la façon de Lautréamont dans le Chant Premier de Maldoror. Nous étions loin du naturalisme : dans l'ordre du rituel.

La seconde série de Polaroïds a été réalisée en 1984 au Hode. Elle présentait des images de taillis marécageux, fangeux, et de feux, sur lesquelles étaient gravés des personnages cadavériques, squelettiques, décharnés, comme des allégories de la Mort. Cette fois la gravure intervenait pour ajouter un élément à l'image photographique primitive et non pour la dissoudre, quoique ce faisant elle brouilla la réalité. Nous entrions avec ces images dans une sorte d'en deçà magique de la pensée rationaliste, nous retournions aux mythologies, ainsi qu'Empédocle[11] envisageait l'Être comme tragédie cosmique où s'alliaient et s'affrontaient eau (chez Poupel la mer) feu (allégorie du désir) terre (sol des forêts ou la pierre des gisants) air (ici traversé habité de figures mythologiques - anges, arches de Noé - en élévation). Feux et forêts, fantômes au tracé primitif des figures - anges ou farfadets, nous avions à faire à cette sorte de rituel magique de l'intervention sur l'image du réel, son substitut fétiche, ainsi que sur ces légendaires statuettes piquées d'aiguilles des sorciers vaudous. Peinture ou photographie? Faire du rien avec du déjà là ou du tout avec du rien, le mélange était géniteur - eau et argile - terre et feu - du renversement des mondes et de l'insurrection des consciences c'est-à-dire de la création, seule question qui ait à nous préoccuper par delà tout critère pragmatique et quotidien du cloisonnement des procédés et techniques. La mythologie avait fait son entrée. On aura compris que ce n'était ni l'instant ni l'immédiateté qui intéressait Antoine Poupel dans l'utilisation de la photographie instantanée mais sa matière demeurant un temps indécis, molle, mouillée, gélatineuse, sur laquelle il pouvait appliquer son geste. C'était en outre le caractère unique (monotypes par nature), précieux des images obtenues.

L'antique maculé.

Lors de son séjour à la Villa Médicis à Rome en 1984/85 Antoine Poupel a délaissé le support Polaroïd pour travailler des monotypes noir et blanc de grand format. Le corps de pierre a remplacé le corps de chair, l'oeuvre d'art celle de la nature, les canons apolliniens et les dérives dionysiaques de la beauté classique les règlements et dérèglements de l'érotisme moderne. Partant de prises de vues de statues antiques drapées ou nues, souvent étêtées ou mutilées, effectuées dans les musées, notamment les musées archéologiques de Naples et de Rome, il se livrait à un travail de montage superposant différentes images ou différents points de vues, ou encore répétant et multipliant la même image. Puis il entreprit de transposer la technique de la gravure des Polaroïds, en dessinant à l'aide d'un pinceau de lumière appliqué sur le tirage dans la chambre obscure de larges traits noirs sommairement tracés, des biffures, des tâches[12],des spirales, des cercles, y mêlant têtes et torses, ventres et fesses. Dans un dernier mouvement, il s'adonnait au voilage ou pseudo solarisations des montages ainsi réalisés. C'était un univers à la fois irrévérencieux, sauvage, ludique et parfois morbide à partir des images voilées, aux teintes violacées ou cuivrées, qui s'en dégageait. Un peu sale aussi.

Pensionnaire de la Villa Médicis, il photographiait également les couples s'ébattant dans les jardins aux ombrageux bosquets, développant les images dans des giclées, des éclaboussures, des aspersions,

11 «Apprends d'abord les racines de toutes choses : elles sont quatre.
Zeus Lumineux, Héra vivifiante, et le seigneur de l'Ombre
avec Nestis, qui de ses larmes gonfle la fontaine de vie pour les hommes mortels.»
propos d'Empédocle in Aetius I, 3 [DK 31 B 6].

12 « << La jouissance n'est pas rien. Mais comment peut-on la repérer en peinture, sur une toile >> [Hubert Damisch] et, là, en photographie? On la repérera en termes de surface, paroles, vocabulaire de jouissance, en discours sur... On la mesurera aussi en dimensions de tâches laissées sur une surface : une peinture de jouissance sur la peinture, sur la surface de la peinture, qu'elle a à travers le discours de surface de l'image, pénétré, y laissant sa marque, trace, tâche.» Marie-Domitille Porcheron, Catalogue Antoine Poupel, images 1982/1985, Villa Médicis et Musée des Beaux Arts du Havre.

des arrosages de révélateur.

Des couples longuement épiés aux journaux furtivement feuilletés, il appliquera finalement cette technique à des images pornographiques reproduites à partir de magazines, également biffées, raturées, juxtaposées ou opposées, partiellement voilées. Il jetait ainsi des ponts et marquait une équivalence entre les deux ordres de représentation du corps : la statuaire antique et l'imagerie érotique. Les trames sur les images pornographiques jouaient chez Poupel un rôle analogue mais elles fonctionnaient davantage sur le brouillage et le montré/caché, sur le raturage et le voyeurisme. Ces trames étaient aussi des filets avec lesquels on attrapait le corps, des grilles rigides d'écriture ou de lecture, ironiquement néo structurales, appliquées aux courbes rebondies des formes.

On songeait encore au pauvre Pygmalion dont la tête tournée nourrissait auprès de la pierre des rêves de chair. Le religieux et l'art se conjuguaient comme perte de soi, de ses limites. Dimension esthétique et dimension de l'esthésie s'alliaient dans une convergente émotion. L'invisible s'ouvrait dans cet état extrême des corps expulsés de leur individualité, comme extase[13] vers un abîme[14] et l'art se révélait comme quête de l'informe.

Car s'il demeurait incarné le sacré n'en était pas moins une force fondamentalement insaisissable et transcendante, s'il était le domaine de la puissance, de la *virtu* (force) il était aussi celui de l'invisible. Aussi le corps apparaissait comme un des lieux privilégiés dans lesquels le sacré pouvait s'incarner sous la forme extrême et idéalisée de l'érotisme. L'animalité que revendiquait Bataille, ou que les surréalistes avaient décelé chez le Marquis de Sade, n'était autre que cette primauté du biologique. Le travail d'Antoine Poupel se caractérisait comme le parcours tortueux d'une piste qui nous ramenait à cet essentiel : l'accouplement et le mélange. Non seulement que l'oeuvre fût constamment balancée entre photographie et peinture ou gravure, que la photographie fût toujours affectée a posteriori d'interventions manuelles multiples, mais encore que la photographie interrogeât toujours une imagerie extérieure et antérieure à elle qu'il se fut agi de l'imagerie érotique ou pornographique[15], des statues antiques, des églises baroques, des mosaïques pompéiennes ou des saints empilements de crânes et de tibias des Catacombes de Paris. C'était toujours une oeuvre de citation et de dévoiement des références culturelles, une sorte de photographie cultivée pervertie.

Le théâtre de la mort.

En 1985 dans la série des Momies de Palerme puis en 1987 dans la série des Catacombes[16], il appliquait cette démarche à l'ossuaire souterrain dans une imagerie plus morbide et plus proche du religieux que jamais. Dans les photographies d'empilements de crânes et de tibias, éclairés à la bougie ou à la lampe

13 « Ce qui est en jeu dans l'érotisme est toujours une dissolution des formes constituées (...) Bien qu'elle en soit clairement distincte, l'expérience mystique est donnée, me semble-t-il, à partir de l'expérience universelle qu'est le sacrifice religieux. (...) L'expérience érotique liée au réel est une attente de l'aléatoire, c'est l'attente d'un être donné et des circonstances favorables. L'érotisme sacré, donné dans l'expérience mystique, veut seulement que rien ne dérange le sujet.» Georges Bataille, l'Erotisme, Editions de Minuit, 1957, pp. 25 - 30.

14 « L'abîme est un moment d'hypnose. Une suggestion agit, qui me commande de m'évanouir sans me tuer. De là, peut-être, la douceur de l'abîme : je n'y ai aucune responsabilité, l'acte (de mourir) ne m'incombe pas : je me confie, je me transfère (...) L'abîme n'est-il qu'un anéantissement opportun? Il ne me serait pas difficile de lire en lui non un repos, mais une *émotion*. Je masque mon deuil sous une fuite ; je me dilue, je m'évanouis pour échapper à cette compacité, à cet engorgement, qui fait de moi un sujet responsable : je sors : c'est l'extase.» Roland Barthes, Fragments d'un discours amoureux, Seuil, 1977, pages 16 et 17.

15 Que l'on songe que cette imagerie érotique ou pornographique occupait une large place dans l'iconographie des vases et des fresques antiques, que l'on pense à la Villa des Mystères à Pompéï.

16 Catalogue Antoine Poupel, Images et hommages 1986 - 1987, Maison de la Culture du Havre, 1987.

de poche, prises dans les Catacombes de Paris, de reliques dans les églises, ou des Momies de Palerme affleurait bien entendu un certain goût du morbide. C'étaient de grands monotypes maculés, tramés, noircis, montés, volontiers iconoclastes, déviant des images, détournant des fragments de réels, prélevés ici ou là dans le trésor des oeuvres les plus nobles comme dans celui des statuettes de pacotille, des dictionnaires, ou des magazines populaires. La photographie elle-même s'y trouvait malmenée, cassée, voilée, mêlée de citations picturales, affectée de gestes destructeurs, déplacée. Oeuvre noire, ricanante, semblable aux crânes des Catacombes, joyeuse danse macabre.

Après l'antique des musées archéologiques, de la mythologie anthropomorphique du couple tragique Apollon-Dionysos, c'était l'imagerie chrétienne (Naples, San Gennaro 1987 - Mexique 1988/89) qui allait désormais passer au crible de cette alchimie iconoclaste.

A partir de 1988 Antoine Poupel s'était attaché à travailler au corps cette équivalence dérisoire des représentations et de l'ordre des grands discours, dans un geste à la fois, expérimentateur, les techniques utilisées étant sans cesse renouvelées, à la fois insolent.

Le travail d'Antoine Poupel s'était mis alors à revêtir plus explicitement une fonction ludique, non au sens d'un acte gratuit mais d'une subversion qui s'appuie, soit sur un travail de prise de vues minimal, constamment à l'écart de recherches formelles ou d'effets esthétisants, soit sur des citations mises en abîme, «en gouffre» : reproductions d'images pieuses, ou de bibelots souvenirs des sites religieux, reproduction de photographies ou gravures pornographiques, scientifiques, historiques. Il se met à user de techniques qui vont chaque fois surprendre, car elles laissent place au hasard. L'opération de développement, menée de façon sélective et manuelle à l'éponge ou par une sorte de dripping servait autant à dessiner (par exemple des croix latines dans la série des catacombes) qu'à masquer, effacer, ou révéler. Le voilage et l'oxydation de nombreuses parties de l'image mimait le travail de la mort, de la corruption corporelle. Dans les recherches d'Antoine Poupel il y avait quelque chose qui relevait du délicieux supplice, non pour mettre à mort mais pour arriver inlassablement à une renaissance et une jouissance. Il y a dans sa démarche une joie de se jeter dans le vide, dans une quête métissée d'où jaillissaient des hybrides, en même temps qu'une violence.

Grâce au révélateur il occultait certaines parties des images et parvenait à montrer tout en maculant ; en cela il se rapprochait de la peinture du Caravage qui par son luminisme et son réalisme contribuait à donner un caractère dramatique à ses scènes. L'image était subordonnée à l'effet général de la lumière crue et dirigée (clair-obscur) et n'était visible que ce qui se détache des ombres profondes sans détail. La lumière qui n'était que la servante neutre de la fenêtre renaissante devint avec le Caravage, le moyen de montrer avec une efficacité maximale certaines parties de l'image dans leur brutalité, de rendre visible, c'est-à-dire de hiérarchiser la perception, de séparer l'important de l'accessoire. Nous étions à l'opposé de la vision mathématique d'Alberti ou Brunelleschi qui ramenaient tout au plan normalisé de la perspective géométrique.

Les idéologies religieuses dans la série des Miracles de San Genaro, dont le sang se liquéfie chaque année devant les fidèles, réalisée à Naples, ou les images de vénération de la Vierge de Guadaloupe prises au Mexique, tout l'attirail baroque de la Contre-Réforme (déjà en-soi prolifération d'images, démultiplication sensuelle) étaient citées comme discours sur le miracle et l'apparition[17]. Bien entendu les miracles étaient ici photogéniques, et la logique du «je ne crois que ce que je vois» de Saint Thomas d'Aquin[18] renversée.

17 Miracle semblable à celui du Saint Suaire de Turin gardant la marque du visage du christ. La Vierge de la Guadaloupe apparut au seizième siècle à un indien mexicain qui en aurait gardé les traces suivant les propres conseils de la Vierge, sur un morceau de tissu

18 « Avance ta main et la mets dans mon côté et ne sois plus incrédule, mais crois.» Jean XX, 27.

Libertinages.

Au siècle des lumières coïncident imageries libertines, culs par-dessus têtes et imagerie technique d'un corps machine hérité du cartésianisme. Chez Poupel alors les idéologies politiques (Gravures de la Révolution Française) et scientifiques (L'Encyclopédie des Sciences et des Techniques de Diderot et D'Alembert) rejoignirent le rang du religieux et du sexuel et se retrouvèrent au coeur de ses mixages et de ses associations. Poupel nous disait leur équivalence et leur interpénétration : la putain était adorée comme la Vierge, les planches anatomiques de l'Encyclopédie étaient sexualisées comme le sera l'appareillage technique, et ordonnées comme la République, la Révolution Française fut une immense orgie expiatoire, le sexuel était une immense machine à mener et agiter les masses. La quête du pouvoir n'était autre que la lutte pour la jouissance. Toutes les images qu'Antoine Poupel en donnait étaient également obscènes, blasphématoires, comme lorsque les images pieuses de la Vierge étaient mêlés avec les gravures de sexes de l'Encyclopédie ou qu'il faisait coexister une mise au tombeau avec l'image d'hermaphrodites qui virevoltaient autour de la scène comme l'auraient fait des anges.

Les images pornographiques agissaient comme la trame médiatique du Pouvoir, elles étaient là pour mettre au pas, faire agir, écraser et écumer. Elles recelaient une technicisation du corps machine, du corps lisse et proéminent, marchandise et gage d'ordre sexuel. Elles étaient soucieuses de l'efficacité si chère à notre modernité. Elles promettaient comme l'art le plaisir, l'extase, comme le politique le paradis sur terre et, telles le religieux, le septième ciel.

Le Politique fonctionnait comme la Religion, avec les mêmes attentes de Miracles, les mêmes illusions, les mêmes séductions idéologiques, les mêmes charlatanismes, et ses Grands Prêtres. Fondamentalement le politique croyait et nous faisait croire au progrès social et moral. La Religion usait des stratagèmes du charme et la Philosophie des Lumières traçait le corps humain de la même façon dont les plans de la guillotine quelques années plus tard seront détaillés au profit de la purification du corps social. La science n'échappait pas aux machineries morbides, à l'écorchement de l'humain, au décervelage. La science devenait le nouvel objet de foi.

L'Oeuvre d'art même était destructrice ou abîmée, inconsidérée au pire. Elle n'était pas à l'abri de ces impuretés, de ces délires intellectuels et humains. Souvent indistincte du discours idéologique, de l'effet scabreux, du fonctionnement voyeur, elle était relique interchangeable, fétiche bouffon, beauté brisée, rayée, barrée, échafaudée, elle était instrument de pouvoir et d'ordre.

La science introduisait des lois dans la nature, la politique des lois dans le social, la technique des lois dans la praxis, la religion de l'ordre dans le rapport de l'humain au monde. Dans la science, la politique et la technique (que l'on songe aux délires positivistes, structuralistes ou plus élémentairement à nos familières prises électriques) comme dans la religion se nichaient pourtant des fantasmes de jouissance ; ces disciplines ne pouvaient échapper au désordre qu'elles tentaient compulsivement de refouler comme chose à elles extérieure, parce qu'elles étaient habitées par ce désordre, n'en étaient que des émanations, des effluves. Ainsi les planches de l'Encyclopédie tentaient de mettre de l'ordre dans la représentation du réel en le schématisant, l'ordonnant, le réduisant à des schèmes technicisés. Poupel renversait le problème, le remettait sur ses pieds, remettant à jour ce que ces apparentes froideurs honteusement cachaient et recelaient.

Ce travail sur l'imagerie des planches techniques trouvait son aboutissement en 1995 dans la série de «la fabrication du verre».

Entre-deux, en 1994 Antoine Poupel exposait encore une série de «Portraits de personnalités»[19] photomontages mêlant et superposant, imbriquant, confrontant les prises des visages posés avec d'autres éléments photographiques représentatifs de l'univers de prédilection de la personne (et que ces personnes avaient elles-mêmes suggérés). Il y soumettait à sa manie manipulatrice ce qui aurait pu être une galerie

19 Catalogue Portraits, Editions Médiane, Rouen, 1993.

de portraits mondains, si ces représentations n'avaient été de la même façon que ses images antérieures dégradées et perverties, défigurées, réduites à leur essentielle qualité d'images non plus seulement pieuses, fétichistes ou commémoratives, mais dérisoires. Nous étions encore dans le royaume des Vanités. Non plus seulement la vanité des grands Discours et des hautes aspirations humaines (sciences, arts, plaisirs, pouvoirs) mais celles du plus humble quotidien humain.

Mise en abîme des volumes et des images, du sculptural et du photographique, du Polaroïd et du dessin, des scénographies morbides des Catacombes - installation avant la lettre - et des macules argentiques, des gravures techniques et des images pornographiques... poursuivant une pratique d'appropriation et de détournement des images, des clichés, le travail d'Antoine Poupel est à cet égard des plus radicaux parce qu'il nous fait d'emblée ressortir toute l'irrationalité qui se cache derrière l'ordre apparent des représentations et des symboles. Il est à la fois critique des images et des idéologies de la modernité, il a valeur de subversion joyeuse, retour du dionysiaque caché, et que l'on s'acharne, non sans contention de déceler derrière les trames des pouvoirs.

C'est en 1990 qu'Antoine Poupel a numérisé ses premières images, il s'en est servi d'abord comme d'une technique de photomontage, passant par l'usage d'un banc de reproduction, ce ne fut pour commencer qu'un transfert d'outil. L'une de ces premières images, jet d'encres pulvérisés sur une sorte de grand suaire, montrait sur fond au motif répété du bas-ventre sculptural du Christ, une madone auréolée entourée par le couple lubrique d'un écorché aux organes ostentatoires et d'une jeune femme luxurieuse ; le sacré la mort et le sexe et, le corps immaculé le corps cadavérique et le corps jouisseur, la religion la médecine et la prostitution, l'iconographie n'avait pas non plus d'emblée bougé[20].

Une autre image rapprochait les croquis de nus académiques mutilés et chiffrés, à la figure centrale du corps dévoilé d'une femme étêtée sans bras ni jambes emmaillotée dans une sorte de filet-résille définissant une mise au carreau régulière et consciencieuse de ses opulences

Manipulations génétiques.

Dans cette nouvelle série des fleurs, Poupel s'empare des procédés de la science pour la construction de ces images, il expérimente, manipule, découpe la matière vivante.

Des formes nouvelles dominent : le cercle, oeil ou oeuf, ovule et coquille, résultat d'une délimitation arbitraire dans lequel s'inscrivent géométriquement les formes, une sorte de *tondo*, ou bien cercle résultant de l'épanouissement naturel du végétal forme boule ; après l'ovule l'ovale des fruits (melon, avocat, pamplemousse) saisis comme des crânes qui seraient vus du dessus ; cercle en mouvement l'hélice succède à la spirale sorte de propulsion destinée à assurer une turbo-pénétration, ou à l'inverse fonctionne en mode aspirant. La cible enfin surgit, variante en quartier du cercle et appel au mouvement.

Surviennent encore de nouvelles trames : réseaux poilus des plantes, réseaux de la couche externe de la peau, l'épiderme, réseaux des ressorts et des cônes ludions alternativement ascendants et descendants, courbes de niveau, dissimulent et laissent entrevoir des accouplements singulièrement pervers.

Le tout devient dynamique[21], la couleur émerge, domine, éliminant toute dramatisation du propos de l'artiste. Le sexe est libéré du morbide, il devient force biologique, croissance, plaisir, fondement de la vie, telle cette planche de fleurs lutines qui dansent et accomplissent une ronde.

La manipulation des images change de champ, la manipulation devient génétique. La combinaison des codes informatiques qui autorise le décryptage des codes génétiques lui donne ici la liberté de la reproduction manipulée. Reproduction iconique et reproduction sexuelle se séparent et se renvoient l'une à l'autre au travers de la vitre du scanner de la même façon dont sexualité et reproduction acquièrent dans la biologie et la médecine leur indépendance. Après l'ère de la sexualité sans reproduction (contraception, avortement n'étaient encore que des techniques très primitives, archaïques) vient l'ère de la génération sans sexualité. Ainsi l'utilisation de la technique des «tampons» qui consiste à prélever une partie de l'image afin de la reproduire en plusieurs exemplaires sur l'image initiale s'apparente à la technique du clonage.

La mathématisation, en ramenant la qualité à la quantité, les schémas mécanistes procédant par réduction, la technicisation de la nature ont ouvert la route à la mécanisation du vivant, à la libre-circulation des organes. Le corps cartésien, le corps machine continuent de se disloquer, ouvert jadis aux bricolages de la chirurgie, demain au commerce des tissus et aux interventions intracellulaires. Ainsi les images numérisées se substituent aux images analogiques[22].

Ces fleurs sont bel et bien des fleurs artificielles, de leur caractère hybride elles tiennent leur étrange beauté, leur précision et leur régularité inhabituelles. Aussi vénéneuses que des fleurs de macadam qui résulteraient de joyeuses et cyniques structures modélisées.

20 Catalogue Antoine Poupel, Révélations, textes de Gilbert Lascault et Marie-Domitille Porcheron - éd. Maison de la Culture du Havre 1990.

21 On pense aux formes futuristes des Delaunay Robert Delaunay, Hélice - 1923 Ludwigshafen, Wilhelm-Hack Museum, ou Rythme n°1 - 1938 Collections Musée national d'art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. Mais aussi aux effets de trames, de superpositions de plans de La ville tableau peint en 1910.

22 Se souvenir ici que la photographie argentique est encore chimique et que son inscription est gélatineuse, gélatine obtenue à partir de «jus de viande» comme le rappelait Jean-Claude Lemagny.

UNE ALLEGORIE DE LA DIALECTIQUE

Définition.

En un sens originel, celui de Socrate (dont la mère, Phénératé, comme il aime à le rappeler était sage-femme) et Platon, la dialectique est l'art de dialoguer dans le but d'accéder à la vérité, de découvrir l'essence (***Erreur ! Signet non défini.Erreur ! Signet non défini.Erreur ! Signet non défini.Erreur ! Signet non défini.Erreur ! Signet non défini.***) des choses. Elle s'oppose donc à la rhétorique qui est l'art de séduire, donc tromper, par de beaux discours. Elle suppose le respect du principe de non contradiction, ou principe d'identité, établi auparavant par Parménide : une chose est ce qu'elle est et ne pas être en même temps contraire. Toute dialectique est donc tripartite :

- affirmation première (l'opinion) ;
- contradiction (je vois que ce que j'affirmais n'était qu'illusion), ou négation ;
- dépassement de la contradiction par la connaissance, ou négation de la négation.

Ainsi la dialectique est-elle solidaire d'une maïeutique, puisque technique ou art d'accoucher les esprits.

En un sens dérivé, celui de Hegel (idéaliste) puis de Marx (matérialiste) elle est à la fois loi du devenir historique qui procède par affirmations, contradictions (aliénations) et dépassements successifs ; à la fois fondement de la logique qui remplace les formes statiques de saisie du monde de l'entendement par la compréhension dynamique du mouvement de la pensée en progrès. A la fin de l'histoire l'esprit s'est réconcilié avec la matière, avec le monde, c'est-à-dire finalement avec lui-même.

Interprétation.

Hegel donne de la dialectique, dans ses *Leçons sur l'histoire de la philosophie*, une image fameuse qui est celle du cycle du bourgeonnement de la floraison puis de la fructification. Chaque état suppose le développement du précédent mais en même temps sa fin, tout comme le cycle des générations suppose la mort de ceux qui nous ont précédé. La dialectique permet donc de saisir le négatif, la mort, les violences de l'histoire, luttes, souffrances, épreuves douloureuses, comme nécessaires au devenir de la vie. C'est ainsi parce que qui dit dialectique dit finalement optimisme et foi dans le progrès qu'elle est aujourd'hui passée de mode, et que j'ai cessé pour ma part de la prendre au sérieux. La dialectique historique suppose toujours une téléologie, une fin de l'histoire ou de la pensée, et comme telle est finalement une pensée qui se nie elle-même comme niant qu'elle doive être elle aussi à son tour dépassée. Au logique on préférera donc désormais le bio-logique qui lui aussi se développe, mais en quelque sorte sans queue ni tête.

Allégorie.

La dialectique est bien sûr une figure en triade. Sur une litière d'hommes et de femmes mutilés et mortifiés représentant toutes les générations passées, une femme accouche et meurt en accouchant, se trouvant ainsi niée par la vie qu'elle met au monde. Les petits, car il s'agit de jumeaux, braillent en s'affrontant déjà, tandis que la mère agonise. la scène est terrifiante, mais aussi démesurément sensuelle. Les bébés gesticulent en un corps à corps furieux entre les cuisses ouvertes et sanguinolentes tandis que le corps renversé et extatique de leur mère encore dans la fleur de l'âge est agité de spasmes et que son visage déjà vieilli se révulse. En arrière-plan les mêmes enfants dont l'esprit est enfin devenu conforme à la raison, s'éloignent réconciliés, libres, le regard haut et heureux, ayant atteint les lendemains qui chantent. C'est la tombée de la nuit, dans le ciel la chouette de Minerve, oiseau de la sagesse, prend son vol.

28/9/99 texte proposé à Dany Leriche pour sa collection d'allégories contemporaines, publié dans le catalogue 2000 Dany Leriche Galerie de France.

prise. Toute photographie est ainsi un corps à corps avec le monde.

- Dans les textes qui accompagnent chacune des 17 séries qui composent de façon architectonique De tous les jours l'histoire de la relation au modèle point encore par brèves touches...

- Dès la première prise de vues, la relation a basculé passant de la seule relation artiste-modèle au moment où le modèle s'est installé pour de bon dans le lieu et dans ma vie. Je m'étais toujours interdit un tel passage. Le modèle est à mon sens un médium, son rôle est d'incarner le projet mental, abstrait, de l'artiste. Chacun des textes qui accompagne les 17 lieux, pièces ou abords (jardin, verger...) de la maison met donc en parallèle deux narrations d'occupation des lieux : celle du lieu par l'artiste quinze ans auparavant, celle du modèle qui à son tour se l'approprie en débordant du cadre qui était initialement prévu.

- Pourquoi ces 17 séries dans la série De tous les jours?

- Assez vite après les premières prises de vue, qui furent aussi des prises de vies, le choix des situations s'est organisé par pièce de la maison. Nous avons donc ensuite travaillé pièce par pièce méthodiquement, à la fois dans un choix de situations, d'actions (ou d'inactions) de lumières... La salle de bain, la cuisine, la lingerie sont au flash, dans des coupes fragmentées ; la bibliothèque, la chambre nord sont en lumières du jour diffuses, couvertes, grises, quelquefois pesantes ; le bureau, la salon, la salle à manger dans les lumières précieuses du soleil ; la chambre tantôt dans une nuit de lumière artificielle tantôt dans l'extrême sensualité des découpes du soleil.

- Cadrages fragmentés, serrés au plus près du corps jusqu'à le toucher, mises au point sur un seul plan, parties entières de l'image plongées dans l'ombre profonde, on ne voit pourtant jamais l'espace...

- Cadrage, mises au point, profondeurs de champ... servent à sélectionner, à ne garder dans l'image que l'essentiel et mettre de côté ce qui ne ferait pas sens. Eliminer et choisir par la perspective, en creusant ou en ramenant au plan, sans craindre de frôler l'illisibilité immédiate : le temps de la lecture sera au moins pour le spectateur celui de la pensée ; la perspective ne doit pas davantage que le cadre, la lumière, la mise au point être subie. Ne pas oublier qu'une image n'est toujours au fond qu'un plan, c'est aussi par le plan de mise au point, les hautes lumières, le cadre que l'on construit la perpective et pas seulement par l'optique. Mais aussi ces procédés photographiques servent à produire l'effet de proximité et de respiration du corps, son extrême présence sensuelle, comme si matériellement il s'extrayait de l'image, il l'excédait. Ils accroissent aussi le sentiment de focalisation , de fascination qu'offre le corps. Un corps vivant, humain, ça respire, ça sent, ça pense! L'espace des pièces n'est présent que dans la façon dont il façonne le corps, dont il l'oblige à l'habiter et dont il l'habite, dont ils se pénètrent mutuellement. L'espace se reflète dans le corps, le visage, les gestes. En contrepoint la description des pièces n'intervient que dans les textes accompagnés par deux petites photographies des lieux vides (le lieu du crime!) à 15 ans d'intervalle, ce qui est susceptible de documenter le regard et le travail du spectateur, mais peut tout autant le dérouter en lui fournissant le point de départ d'autres fictions en contrepoint de celle qui est présente dans les mises en scène photographiées. Il serait naïf d'y voir la confrontation en face à face de la réalité et de la fiction. Tout est fiction, et l'écheveau n'en devient que plus complexe à démêler entre celle des images et celle du texte. Mais aussi bien tout est réel puisque tout se donne à voir., puisque la fiction même existe bel et bien en tant que fiction et s'incarne.

- Est-ce un nouveau paradigme de ton travail sur le rapport de l'image au texte?

- Depuis les premières expositions ou les premier livres j'ai confronté les mots aux images : textes aux statuts divers manifestes, analytiques, narratifs, fictifs, critiques, didactiques... matériellement présents dans les expositions les catalogues ou les performances (encadrés, jonchant le sol, enregistrés, lus à haute voix) ou encore textes photographiés (détails de lettres, de cartes géographiques, de carnets, de livres, etc.). Ceci, outre bien sûr les textes écrits sur les photographies des autres. Ici le texte rassemble chaque série et fait contrepoint aux images, spatialement aussi dans l'exposition, chaque texte est le centre de chaque pièce.

- Ces partis pris dans ton travail rendent de nouveau les matières extrêmement présentes...

- Je cherche à travailler non pas dans la surface des choses mais dans leur profondeur ; de ne pas m'intéresser qu'aux formes et aux couleurs, mais aussi à ce qui constitue les choses, leur chair, émerge de leur

QUESTIONS/REPONSES AUTOUR DE LA SERIE DE TOUS LES JOURS

- «De tous les jours» est une série qui a été débutée en Avril 1996 après trois années sans toucher un appareil photographique... Pourquoi cette longue interruption?

- Le travail sur le Grand Nord en 1992/93, qui a abouti à la création de Erres en 1994 et la publication de l'ouvrage du même titre aux défunts Cahiers de la Photographie, a été extrêmement éprouvant. On ne travaille pas sur l'expérience de la solitude, de la dérive et de la perte («on ne voyage pas pour se retrouver mais pour se perdre») sans dégâts. Il y a une déstructuration du mental, a fortiori quand une nouvelle fois sur la corde raide des limites, le projet photographique lui-même, finit par se heurter à maintes difficultés anecdotiques de réalisation qui en empêchent la pleine jouissance compensatrice. J'en suis donc sorti avec une immense dépression.

- Il y a pourtant eu en 1996 les trois expositions successives, à la galerie LaLaverie à Paris, du cycle Existences : le Territoire, le Corps, la Mer.

- les deux séries de micro-paysages : le Territoire (mon territoire) et la Mer ont été faites en 1991 avant que de partir au-delà du cercle polaire arctique. La série sur le Corps a été réalisée en 1992 durant le voyage scandinave, sorte de parenthèse au milieu d'un travail sur le paysage et sur l'autoportrait. Ce n'est qu'à cause de la création d'Erres que celle d'Existences a été reculée. Le montage de l'exposition Erres (117 tirages d'1 m^2 chacun que j'ai, comme à mon habitude, faits moi-même) m'a encore pris un an. Puis j'ai décidé de prendre l'écriture seule à bras-le-corps, écriture présente dans mon travail photographique depuis ma 1ère exposition en 1980, en me lançant dans un premier roman Ibidem sorte de dérive nihiliste de nouveau, mi-roman mi-conte philosophique. Ce texte n'a pas trouvé d'éditeur, la proposition du Mercure de France demandait des modifications substantielles de structure que je n'avais pas envie de faire.

- De tous les jours a donc commencé sur un fond de crise créatrice mais aussi personnelle...

- Début 1996 je décide, ou plutôt le besoin de nouveau s'impose, de photographier de nouveau. Mes préoccupations s'orientent vers le corps au quotidien, les gestes, le rapport aux objets, aux activités banales de la vie quotidienne. Je cherche pour cette série pendant trois mois un modèle, jusqu'à ce qu'au cours d'un vernissage je la rencontre, qui bien sûr n'avait jamais posé, et après avoir ensemble parlé du projet elle accepte et nous commençons. Toute la série s'est faite avec ce seul modèle d'où l'importance - que chacun a remarqué, qui a vu De tous les jours - qui n'est plus celle d'un modèle anonyme mais celle de la personne, présente.

- Ce devait être une petite série rapide, légère...

- En effet après Erres je ne voulais plus me retrouver dans des productions lourdes à gérer. Mais commençaient par dévers moi avec De tous les jours trois ans et demi de travail puisque je viens seulement d'achever les derniers tirages : 240 images dans la version complète du travail.

- Série sur le corps, l'existence, l'être-au-monde, quels furent les nouveaux axes de travail?

- J'avais quelquefois, dans les années 80, choisi de passer des journées entières chez des amis à les photographier sur le vif dans leur vie quotidienne tels qu'ils choisissaient de se montrer ; c'est du souvenir de ces expériences qu'est né De tous les jours, mais en mettant soigneusement tout en scène et en photographiant chez moi, à la manière dont on tourne un film en quelque sorte. Nous avons donc démarré avec des grilles de situations dans différentes pièces de la maison : l'éveil dans la chambre, la lecture dans la bibliothèque, le petit déjeuner dans le jardin, etc. Pour chaque situation je la dirigeais précisément tout en demeurant attentif à ce qui spontanément advenait d'elle-même. Sachant aussi que dans une telle situation où l'on rejoue le réel toute spontanéité est on ne peut plus relative. Ce choix d'images composées m'est venu à la fois de choix techniques (mises au point précises, faibles profondeurs de champ, lumières découpées, cadres isolant les poses, choix soigneux des vêtements, des objets, des gestes... toutes choses qui ne s'improvisent pas) à la fois par le dessein d'images essentielles, épurées, denses, irrévocables, nécessaires, et non point hasardeuses, contingentes ou anecdotiques. Nous avons ensuite retravaillé chaque situation, au vu des premiers résultats, jusqu'à obtenir la série d'images souhaitée. Nous travaillions des

journées entières et consécutives de prises de vues chaque mois, entre les deux je développais, tirais les épreuves et précisais le projet.

- Quelle image du quotidien voulais-tu offrir?

- Celle d'un quotidien digne, chaque acte se déroule comme un cérémonial. Je préfère la grandeur des rituels à la bassesse de l'habitude et je ne pensé pas que le quotidien soit nécessairement voué à être le lieu d'une imagerie condescendante, misérabiliste, exotique. J'ai donc adopté la recherche d'un point de vue qui élève, ce qui est présent dans les gestes, les objets, la légère gravité des choses et du visage mais aussi bien sûr l'esthétique même des images.

- Pourquoi cette défiance à l'égard d'une imagerie sociale?

- Ce n'est pas une défiance à l'égard du social mais bien à l'égard d'une imagerie pseudo-sociologiste assez complaisante. Je ne prétends pas ériger ma vie en modèle et pas davantage travailler sur une autobiographie, mais simplement utiliser des bribes retravaillées de ma vie comme matériau d'un questionnement sur ce qu'est exister, vivre. Je ne suis ni apolitique ni candide, mais je crois que l'essentiel est dans ce que nous vivons réellement et non dans ce que les médias interposent de voile entre le monde et nous. Quant au politique, Freud dans Malaise dans la Civilisation me semble plus lucide sur les rapports entre l'humain et le politique que Marx dans le Manifeste... L'art, contrairement aux prétentions de la religion ou de la politique, ne sauve de rien, et n'a à prétendre sauver personne ni rien résoudre. La justification de l'activité créatrice ne peut résider que dans ce qu'elle est méditation sensible. Donner à penser l'humain, plutôt que de s'assujettir à le nier en demeurant dans le calque des phénomènes idéologiques et institutionnels qui le nient malgré lui, doit être le destin d'un art à la fois matérialiste, athée et présent.

- Il y a donc dans ton travail un souci de l'immédiat, de l'humble, du simple, du récurrent humain, mais aussi de la subjectivité?

- Lorsque je lis dans les discours de certains critiques que la prouesse de tel artiste a été d'évacuer de son oeuvre toute subjectivité ou toute émotion, je m'esclaffe. D'une part parce que je suis atterré des dégâts que la vieille idéologie structuraliste et néopositiviste puisse encore faire - comme quoi nous ne sommes pas encore à l'abri de tous les totalitarismes! - et d'autre part parce qu'on est dans l'illusion et dans le fantasme pur et simple du «monstre froid». Le problème n'étant même pas de savoir si subjectivité et émotion sont bienvenues, mais seulement qu'elles sont des composantes inéluctables de l'existence et de l'humain, et ceci même dans les discours des critiques en apparence les plus froids et les plus théoriques. L'émotion et la subjectivité sont les vrais refoulés de l'art en notre époque comme si l'art n'était pas que subjectivité et comme si l'homme ne vivait que de concepts et de soi-disant constats. Toute oeuvre ne s'affirme que dans l'expression de la plus extrême subjectivité, la plus extrême solitude, la totale assomption du destin du sujet : l'intériorité. Là où le structuralisme a voulu évacuer, dénier, le sujet et l'émotion, le désir et le trouble, la douleur et le corps, l'art se doit de mettre les pieds dans le plat. C'est la subjectivité qui aujourd'hui est sécessionniste. En finir avec l'humanisme certes, refuser les croyances béates dans le progrès, la foi dans le progrès humain, etc. (la barbarie est toujours à nos portes, et même à l'intérieur : fascisme, exclusion) certes encore ; mais aussi en finir avec les idéologies délirantes (au sens psychanalytique).

- La construction de tes images prend donc en compte une certaine intersubjectivité?

- Dans De tous les jours singulièrement j'ai cherché à ce que l'on sache que cette femme se trouvait regardée et face au regard était deux fois en scène. C'est une femme regardée par un homme, non un vase photographié par une machine. Ainsi à plusieurs reprises j'apparais dans les photographies, je fais irruption dans l'image : ma main sur le corps du modèle, le livre que je tiens dans mes mains au 1er plan de l'image, la flûte de champagne lorsque je trinque avec elle, le bol de Pyrex au travers du quel je la vois... Ceci équivaut à ce qu'au cinéma on appelle caméra subjective. Toutes les scènes sont vues de mon point de vue. Jamais on ne peut définitivement décider si cette femme est seule ou non. Jamais on ne peut sous-estimer le hors-champ. C'est aussi une prise en compte de la question de la relation de l'artiste au modèle (apparue dès 1986 dans ma série Noir Limite du Corps à corps.) de la vue au toucher. Le modèle est traditionnellement ce que l'on tient à distance dans une seule contemplation intellectuelle et le tableau cette fameuse fenêtre ouverte de la Renaissance sur ce qui est au-dehors. C'est cette distance qui est franchie puisque ce corps, outre que c'est précisément moi qui le modèle, se livre à une

intériorité physique : leurs matières. C'est à partir de cette intériorité physique qu'émergera sur l'image l'autre intériorité : mentale. Bachelard définissait la sensualité comme appartenant à la poétique même de la matière (le feu, l'air, la terre, les eaux...) de sa physique. C'est la matière spécifique du corps, la chair, qui irradie et transporte, transcende, les gestes les plus banals, les objets les plus froids - ceux en plastique blanc de la cuisine par exemple!. Ce sont les matières auxquelles la chair se mêle : buée, eaux, poussière, savon, pâte à tarte, viande, herbes, feuillages, laines, tissus, papiers, fards, aliments, boissons, épluchures, feu, glace, paille, poudres, etc. mais ce ne sont plus comme dans les séries Noir Limite de 85/89 un corps et des matières dans un parti pris d'abstraction. Nous sommes cette fois au monde!

- Outre cette structuration par pièces, lieux de l'habitat, qui fait de cette série à la fois un travail sur le corps à la fois un travail sur l'architecture et l'archéologie du lieu, chacune des 17 séries se compose elle-même de plusieurs images assemblées ; le plus souvent en triptyques, mais aussi quelquefois en polyptyques comme celui de la douche dans la salle de bain ou celui du ménage dans la salle à manger...

- A partir du travail sur les planches contacts j'ai tiré un choix d'épreuves puis chaque photographie a été choisie isolément d'abord, pour sa seule réalité intrinsèque, sans considération dans ce premier temps de sa capacité à former sens avec une autre, à s'assembler, à s'insérer. Ceci pour éviter toute complaisance toute facilité à l'égard d'une image. Mais en même temps le choix de la composition en triptyques s'est imposé dès les résultats de la première prise de vues - Erres était déjà composé entièrement en diptyques, triptyques, polyptyques - pour former des scènes composées pas tant de façon séquentielle que le plus souvent comme des variations - quasi musicales - des points de vues ou des moments sur une même situation. Mais aussi les associations se sont faites à partir des lumières, des matières, des compositions des images. De nouveau ceci pourrait rapprocher ce travail d'une écriture cinématographique, d'autant lorsque les photographies sont superposées les unes aux autres ainsi que sur des fragments d'une bobine film de cinéma. Pourtant il n'y a nulle linéarité comme dans l'écriture ou le film où chaque image vient l'une après l'autre, seulement lorsque la précédente a disparu. Ici toutes les images sont données d'un coup et fonctionnent comme ensembles. Chaque pièce (de l'oeuvre ou de la maison) est donc un univers autonome mais aussi solidaire.

- En même temps puisque les prises de vues se sont étalées sur deux années une dimension temporelle semble encore s'être installée par ce biais?

- Ceci est éminemment vrai de certains triptyques du Verger qui jouent sur la succession des saisons, ou celui du Pré (tout en hiver), ou ceux de la Mer (tout en été) si on les rapporte à celui du pré... Mais la temporalité de la série De tous les jours est essentiellement circulaire, statique, suspendue, voire hors du temps. Le temps du quotidien est répétitif, il n'est pas vectoriel ou historique (ou alors dans une micro-histoire lente, intime).

- Intimité, sensualité, mais aussi clôture?

- Tout comme on est dans une circularité temporelle on est dans une clôture spatiale, le lieu du quotidien est celui de l'intime, de la captation captive. Même les instruments de la modernité (téléphone, ordinateur, Minitel) présents dans les photographies semblent n'ouvrir sur rien. Il doit se dégager de toute ces photographies une grande sensation de silence. Enfermement pessimiste ou simplement une recherche renouvelée de l'intime, du plus-intérieur, du lieu habité d'une vie, d'un corps habité d'un langage, et livré dans un frottement au monde et au regard de l'autre. L'attention à une vie. Sans que jamais pourtant ce corps, même lorsqu'il se dénude sans réserve, ne se donne, c'est-à-dire ne puisse sortir de sa propre discontinuité, de sa propre étrangeté, de sa propre inscription dans un espace délimité. Bref de son image, de son être-pour-l'image. sa trace sur l'image.

Je crois que jamais pourtant je n'ai fait une série aussi sereine, non point hors d'une inquiétude ou d'une tension, mais comme si cette tension entre l'autre et soi, entre le vide de l'existence et ses pleins, entre la solitude la dérive et la présence trouvaient un point d'extrême équilibre.

Jean-Claude Bélégou, Sausseuzemare 19 Novembre 1999.

L’EVIDENCE DU CORPS

La fascination du corps

D’abord il faudrait préciser, il ne s’agit pas du corps mais de la chair... Ce ne sont pas les corps au sens cartésien, les corps-machines, ou plus largement encore tout ce qui occupe une étendue dans l’espace, donc toute matière, mais la chair, qui vit, palpite, respire, frémit, est un lieu de bouleversement en permanence, balancée entre deux extrêmes sans cesse : la souffrance et la jouissance. *C’est la vie*. Mais la vie c’est aussi ce qui est constamment menacé de la mort. Et c’est une chair qui a conscience (quelque soit la forme de cette conscience, simple sentiment de soi ou réfléchie) d’elle-même qui donne à sentir et qui sent. Qui sent, parle, bouge, veut, désire, résiste, qui émeut et qui s’émeut. Bref qui est animée, si on veut bien ôter à ce mot toute prétention métaphysique. Qui sait qu’elle est menacée de mort. C’est un corps tragique, tiraillé entre des contraires irréconciliables.

C’est un lieu de trouble, d’émotion, de mise en mouvement des sens. De fascination ou de répulsion, d’érotisme au sens où Georges Bataille le définissait, de transgression. Blanchot écrivait que face au cadavre on ne pouvait demeurer indifférent car il était l’énigme de ce qui à la fois était et n’était pas. On ne peut pas être davantage indifférent au corps vivant. Non seulement parce qu’il est chair, donc mouvement, métamorphose, pulsion, respiration, mais aussi parce qu’il nous regarde, que face à lui nous sommes chair et vie. Mais aussi il émerge de la chair un immense désir d’y toucher, de sentir cette respiration, cette chaleur, cette capacité à se transformer, à se dérober à toute identité. Bref à sortir de soi-même. Mais le rapport à la chair c’est également un rapport de regard à regard. Le corps attire le regard, parce qu’il voit et sent, pense, parce qu’il regarde. Le problème du corps est donc toujours aussi celui de la solitude, de l’enfermement. Parce que ce corps vivant demeure toujours un mystère pour qui le regarde, sa réalité se cache au-dedans de lui-même, et que quoiqu’il fasse, il ne peut jamais sortir de lui-même et se livrer tout entier, il est une clôture.

Ce que je refuse : L’image d’un corps objet dont toute dimension consciente, toute liberté, seraient ôtées, qui serait asservi ; ou celle du corps marchandise (qui se vend ou qui fait vendre) ne valant plus que comme spectacle, que comme image, comme commerce de petits plaisirs ; celle enfin du corps machine, technicisé, instrumentalisé, réifié. Bref je refuse toute image du corps déspiritualisé, c’est-à-dire qui deviendrait unidimensionnel, redeviendrait simple étendue dans l’espace, ne serait plus habité de pensée. Ce qui plus que jamais nous menace, depuis la désacralisation des prostituées en passant par l’assentiment aux études d’anatomies (et que l’on pense au rôle de cette scène chez Rembrandt) jusqu’au commerce d’organes. Une société qui ne respecte plus la mort peut-elle encore respecter la vie? Une société qui ramène la relation sexuelle à une consommation de loisir sans enjeu peut-elle encore être vivante? Une culture qui ramène le corps à un objet technique, interchangeable, manipulable (ce qui nous attend avec la génétique) ou d’un corps support de la pornographie, c’est à dire du commerce vulgaire (étymologiquement ce qui traite de la prostitution), où le désir est déspiritualisé, où le corps ne vaut plus que comme valeur d’échange, n’est-elle pas menacée de mort? Or la vulgarité est toujours une façon d’avilir c’est-à-dire de déshumaniser, de mépriser, de normaliser. Le rôle de l’art n’est pas de distraire, c’est-à-dire de faire oublier, d’amuser, pas plus que la sexualité ne saurait devenir une distraction sans perdre ses enjeux fondamentaux, le rôle de l’art est de confronter, de mettre à fleur, à vif. La lucidité est gage de grandeur.

La mise à nu

C’est à la fois une force et une fragilité, en tous les cas un moment de révélation, un dévoilement. Ce n’est pas seulement une mise à nu physique, c’est aussi une mise à nu de l’être. On n’est pas nu n’importe où n’importe quand, et même pourrait-on dire n’importe comment. Non que ce soit une

sorte de vérité naturelle ou immuable, le corps nu est également informé par la société (les modes de vie, l'hygiène, les habitudes d'alimentation) mais une vérité ontologique, une mise en surface. Ce n'est pas pour rien que la nudité était chez les anciens l'allégorie de la Vérité. Il s'agit d'une vérité humaine. Or la photographie, comme le rappelait le manifeste de 1986 est uniquement affaire de surface, de peaux. C'est en étant le plus superficiel que l'on peut être le plus profond, si être superficiel c'est s'approcher au plus près des apparences, des phénomènes jusqu'à ce qu'ils deviennent parole du dedans. C'est à la surface de la peau qu'affleure le dedans. Encore faut-il que les artistes aient encore quelque chose à dire...

la pudeur et l'impudeur, l'indécence.

Il y a une vertu de l'indécence, qui est de dévoiler ce qui ne devrait pas l'être, c'est encore un jeu de regards, d'avec le regard, d'aspirer le regard, d'amener le trouble, bref de mettre du désordre, et il y a une vertu de la provocation, lorsqu'elle est authentique provocation, c'est-à-dire mise en danger, mise en question des valeurs. C'est la vertu du libertinage dans l'âge classique. Il y a là la force d'assumer pleinement le corps, la chair. La pudeur c'est l'ordre, ou bien c'est le secret opposé au public, l'enfermement. Toutes les ligues de vertu sont des rassemblements de l'ordre, c'est-à-dire *chacun à sa place,* de la peur du mélange (des classes , des ethnies, des sexes), de la ségrégation. Amener un certain désordre, c'est toujours déranger. Et la chair c'est par excellence ce qui menace à tout instant d'échapper à la logique, à la rationalité. Et il y a dans le libertinage un authentique bonheur, c'est-à-dire une authentique liberté, ce qui est peut-être aussi la vertu du matérialisme.

Si la sensualité est émergence et égarement, ce qui se donne à voir malgré soi, ou avec soi (l'indécence) malgré le vêtement ou grâce au vêtement (ou l'ombre, ou le flou ou le cadre) m'intéresse aussi, parce que cacher c'est parer et voiler c'est encore érotiser. C'est le jeu de l'intime, du dedans et du dehors..

la sensualité.

En un premier sens on pourrait dire de la sensualité qu'elle est l'émergence de la matière, la matière qui devient en elle-même langage. La matière et non la forme. La matière qui devient sens, et vous voyez à quel point ce mot *sens* est ambigu : sensation et pensée, langage, signe. Il y a une sensualité de la chair comme il y a une sensualité du sable, de l'eau, etc. mais toute sensualité passe par la chair. Cette confrontation de la chair aux matières (l'eau, l'herbe, la terre, etc.) m'a toujours fasciné en même temps que celle à la lumière, parce que la lumière fait vibrer la chair, l'irradie J'aimerais que l'image ne s'adresse pas seulement au regard mais qu'elle soit capable de troubler tous les sens : que l'on entende le silence d'une image ou ses bruits, que l'on sente la peau au toucher, que l'on ait le goût de l'eau dans la bouche, ou sa fraîcheur, un art de la synesthésie, si on veut, qui serait tout le contraire d'un art qui s'agiterait dans tous les sens (qui allierait à la fois la musique, le spectacle, etc..).

En un second sens on pourrait dire la sensualité c'est ce qui rend confus les sens, donc le point extrême du mélange entre la pensée et le corps, le corps qui se donne et se fait conscience d'être corps.

La sexualité.

Notre chair est sexuée. Cacher le caractère sexué de la chair, comme l'ont fait tant d'académismes, c'est mentir sur la chair, abstraction faite du traditionnel jeu sur le caché-désigné. Comment donner une image de la sexualité, du sexe, des sexes, y compris comme peaux, comme organes, sans sombrer dans l'image du corps-objet ou du corps-machine ou du corps-denrée est un défi qui m'a toujours paru essentiel. La sexualité est un lieu fondamental parce qu'il est celui d'un extrême de l'être, d'une limite et d'un fondement. D'une origine d'abord, c'est là d'où nous venons, c'est là où se reproduit la vie, pour le meilleur et pour le pire, elle est la scène primitive.

Ensuite, elle est le lieu d'une tentative d'abolition des limites, je ne parle pas de la sexualité devenue loisir ou vacance, mais de celle dans laquelle l'enjeu n'est pas seulement le plaisir consumériste mais la pénétration de deux êtres finis, discontinus qui cherchent à sortir d'eux-mêmes pour atteindre l'extase, le hors limite, un bouleversement, qui cherchent à abolir leur discontinuité, sans abolir leurs différences.

Enfin la recherche de la jouissance (et encore une fois la jouissance n'a pas nécessairement à voir avec le plaisir ou en tous cas ne peut se réduire au plaisir sans perdre son enjeu) est sans doute le moyen de tenter de sortir de notre condition, de notre misère. Bien plus elle est peut-être le seul enjeu des relations entres les hommes, pas seulement entre les sexes, et l'économie et la politique ne sont peut-être que la formalisation sociale, organisée, de la lutte générale pour la jouissance. Là est sans doute l'essence du pouvoir.

La distinction des genres.

La distinction des genres en général ne me paraît pas pertinente du tout. Parce que la distinction des genres c'est finalement la distinction académique des sujets et que la question de l'art n'est pas tant celle du sujet, du motif que celle de la forme. Que je photographie de l'herbe à ras du sol, allongé sur la terre, ou un corps l'appareil posé sur le corps, ou les lignes d'un journal, on retrouvera les mêmes lignes de force du jeu sur l'ombre, sur la mise au point, sur la matière... Si on regarde toute l'histoire de la peinture on y trouvera sans cesse les mêmes scènes représentées mais qui donnent lieu à autant d'approches différentes et parfois opposées.

Ensuite cette distinction des genres répondait à une hiérarchie idéologique de célébration du monde : en haut de l'échelle la peinture d'histoire (religieuse ou civile), puis au second rang les peintres de portraits, enfin les peintres de genres, de paysage, de nature morte, etc. Et ma volonté n'est vraiment pas de célébrer le monde mais de donner à le penser, ou à le sentir plus profondément, à l'interroger, à mettre les pieds dans le plat, le couteau dans la plaie (et dans la plaie du plaisir même si l'on veut), mais ni à fournir des discours de glorification ni à assujettir à une idéologie.

C'est enfin une distinction réductrice parce qu'elle oppose par exemple le visage au corps, établit une hiérarchie entre les deux, le haut et le bas, l'âme et la chair... Or d'abord l'image du visage n'est pas nécessairement le portrait entendu en son sens de «tirer les traits» la psychologie (Nadar) ou le statut social (Auguste Sander). Toute prétention au portrait me semble relever de la fiction, pour moi qui suis matérialiste, un visage c'est d'abord de la peau, des yeux, des oreilles, une bouche, avec un cerveau derrière le front, dans le crâne... La psychologie ne m'intéresse pas plus que le statut social dans mes images. Ensuite, je ne me suis jamais dit non plus par exemple que j'allais faire un nu. Le nu est un genre codifié, le nu ne m'intéresse pas, la nudité m'intéresse. Et je refuse de faire une coupure ou une hiérarchie entre les parties, les fragments du corps. De même que je ne fais pas de différence essentielle entre la nudité et la presque nudité. Les limites de la nudité m'intéressent, et en conséquence les limites du corps et de ce qui le cache.

Approche formelle du corps.

Je cherche à ne pas travailler dans la surface des choses mais dans leur profondeur. à ne pas m'intéresser qu'aux formes et aux couleurs, mais aussi à ce qui constitue les choses, leur chair, émerge de leur intériorité physique : leurs matières. Il faut être physiquement au plus près de son sujet jusqu'à être immergé dedans ou le toucher. La photographie ne doit pas être seulement affaire de regard et n'être que point de vue extérieur aux choses. Il me semble qu'il faille travailler avec l'intelligence mais aussi avec l'émotion, ce qui anime et fait bouger, ce qui se meut devant la sensualité de la matière. Je cherche encore à viser l'*intimus* ce qu'il y a de plus intérieur, à bannir la superficialité, à me situer face à un modèle dans la perspective d'une intersubjectivité, on doit sentir la conscience. Fuir en conséquence l'anecdotique.

Photographier c'est donc toujours soustraire, le réel est toujours en surabondance. Eliminer et choisir par la mise au point (rejeter dans le flou, amener sur le plan de netteté), par la lumière (rejeter dans l'ombre, amener dans les hautes lumières), par le cadre (s'approcher, aller à l'essentiel, rejeter hors champ ce qui n'est pas nécessaire). Enfin, il faut éliminer et choisir par la perspective, en creusant ou en ramenant au plan, sans craindre de frôler l'illisibilité immédiate. Ne pas oublier qu'une image n'est toujours au fond qu'un plan, c'est aussi par le plan de mise au point, les hautes lumières, le cadre que l'on construit sa perpective et pas seulement par l'optique. Photographier c'est se soustraire.

La fragmentation du corps.

C'est d'abord une focalisation, le corps se parcourt, il ne s'appréhende pas comme une globalité. On ne peut le tenir tout entier. Il est inaccessible, incompréhensible, c'est-à-dire qu'on ne peut le prendre, le tenir, toujours il échappe, toujours il demeure une distance. Il est donc quelquefois fragmenté par le cadrage, quelquefois par l'ombre, ou le flou. C'est un corps qui devient énigme, pose problème de lecture, d'unité. Et peut-être même un corps qui devient blessure.

l'obscène

Si être obscène c'est amener au devant de la scène ce qui est normalement (*i.e*. conformément aux normes) caché, il n'y a de grandes oeuvres qu'obscènes et obsessionnelles, c'est-à-dire celles qui sans cesse ramènent le refoulé, ce qui fait problème, fait malaise, fait désordre (formellement aussi bien) bref amène à faire entrer en crise ses pensées, à se questionner. En ce sens les autoportraits de Rembrandt sont aussi obscènes que la *naissance du monde* de Courbet. Et la sexualité a évidemment beaucoup à voir avec l'obscène, au moins tant qu'elle aura encore quelque part à voir avec l'interdit.

L'obscène n'est pas la pornographie si on donne à ce dernier mot celui d'un commerce des corps, elle peut être la description de la part sexuelle du corps. Le plaisir de voir est attaché aux images, tout rapport aux images est par essence voyeurisme. Il y a une pornographie de l'image médiatique (qu'il s'agisse de télévision ou de photographie) lorsque la misère devient l'image indifférenciée d'un spectacle exotique, d'une jouissance de la violence, lorsque l'on passe des charniers aux publicités pour les yoghourts aux jeux aux feuilletons, tout cela en un flux indifférencié, parce que tout devient un jeu dont la seule fonction est de faire écran au monde, et surtout à la pensée, de saouler. Les médias de masse servent à ça, à empêcher de penser, bref à opprimer.

La seule vraie question pour l'art aujourd'hui est comment peut-on résister à ce flux d'images, à cette normalisation et banalisation de l'image? Comment est-ce que l'art pourrait lui-même ne pas céder à ce flux et ne pas proposer des images de plus en plus pauvres, de plus en plus superficielles, de plus en plus simplistes et rapides à lire? Comment faire encore des images lentes, des images à rebours, des images qui soient dans le temps de la méditation? Bref des images qui résistent.

N'est-ce pas le sentiment qui aujourd'hui est obscène?

Les couleurs.

Je n'ai jamais montré, depuis 20 ans que j'expose, de photographies en couleurs. J'en ai pourtant toujours fait. Il y a même des années où je n'ai fait que cela. Je me suis toujours heurté à un stupide problème de laboratoire. Je conçois difficilement de faire traiter mes images par des établissements peu ou prou industriels. J'ai toujours fait moi-même tous mes tirages noir et blanc. Si je ne le faisais pas, je ne ferais que la moitié de mon oeuvre. Avoir un laboratoire couleurs chez soi, j'entends efficace, relève de l'impossibilité. Les perfectionnements récents de la numérisation d'images permettent de travailler de façon

autonome, et plus fine, plus subtile, qu'autrefois. Ce problème du tirage va donc peut-être enfin pour moi se résoudre.

En outre j'aime la couleur, j'adore voir la peinture par exemple, ou les autochromes ou certains travaux de la photographie plasticienne contemporaine. Et je n'ai jamais établi de hiérarchies entre le noir et blanc et la couleur. Je dirais que le noir et blanc est plus cérébral, la couleur plus physique. Ce qui m'intéresse est comment pousser la couleur à la fois dans les fins fonds de sa matérialité, son côté extrêmement physique (et comme je l'ai souvent rappelé la photographie c'est toujours à la fois un rapport physique au monde à la fois une pratique extrêmement cérébrale) donc comment tirer parti de ça dans la plus extrême sensualité de la chair. Et en même temps comment pousser la photographie couleur du côté de l'abstraction mentale. D'où le titre de cette série qui débute : «l'évidence du corps». Le corps possède de lui-même une évidence, il est *là*, physiquement posé et disposé dans l'espace, à ma portée, il irradie de sa présence (la fameuse *aura*) et l'image le rend d'autant plus physiquement présent, le ramène d'autant au-devant du papier que la couleur le rend d'autant plus présent à notre regard.

bonheurs du corps.

Bien sûr il y a une chaleur, une offrande, une palpitation du corps, notamment dans la prise. Il y a un bonheur à donner et un bonheur à recevoir. Egalement lorsque c'est au regard que l'on donne ou par le regard que l'on reçoit.

le modèle.

Le modèle pose pour l'amour de l'art, donne son corps à l'art et, à tout prendre, il vaut mieux donner son corps à l'art plutôt qu'à la science! Le modèle i*ncarne* le projet de l'oeuvre, donne corps, donne chair, agissant comme *médium*, au monde mental de l'oeuvre. Ce qui en résulte, l'oeuvre, est bien sûr la rencontre entre une idée et une réalité, entre la conscience et le corps, mais aussi jeu dialectique entre deux mondes, deux consciences : celle de l'artiste, celle du modèle.

Poser est à la fois entrer à l'intérieur de soi-même et se donner explicitement à l'image : cérémonie, sacrifice (au sens rituel du terme). Communion avec soi-même, abandon, au plus intérieur de soi, et dans le même temps être chair, être corps, se donner. Etre soi à la surface de sa peau. Se donner corps et âme. *Ceci est ma chair, ceci est mon sang*, version païenne.

Tout ceci suppose bien sûr une *complicité* mentale entre l'artiste et son modèle. La prise de vues est une *prise*, elle est aussi un *hors-monde,* un lieu de fiction.

Le moment de cette rencontre est une fête authentique c'est-à-dire une réjouissance de l'esprit, un moment de grâce (entendue au sens pascalien).

le beau.

ce n'est pas la beauté qui importe mais la force, même si la force peut quelquefois venir du beau. Mais toute recherche qui porte sur le beau en soi est destinée à échouer sur les rivages stériles de la joliesse et des conventions.

4 Avril 2001, Jean-Claude Bélégou, l'évidence du corps

REPONSES AU QUESTIONNAIRE AS'ART

1) Peux-tu évoquer ton parcours?

je commence la photographie à 16 ans. Je fais des études de philosophie et d'histoire de l'art. Je me réjouis aujourd'hui d'avoir échappé au formatage des écoles d'art, même si on passe beaucoup de temps à apprendre par soi-même. Je commence à exposer à 27 ans, il ne faut pas montrer trop vite ou trop tôt, il faut déjà être solide. Depuis, une centaine d'expositions personnelles, quelques années à travailler en groupe au sein de NOIR LIMITE, trois livres, le Prix Villa Médicis à 39 ans... Prix New Cosmos à Tokyo 41ans. Et à côté de la création elle-même beaucoup de temps passé à chercher les moyens de travailler, à faire connaître, et diffuser le travail.

2) Qu'est-ce qu'un artiste?

L'artiste est celui qui donne sa vie à l'art. N'ont leur place ici ni les amateurs, ceux qui cherchent un passe-temps, une distraction, ni les professionnels, ceux qui fonctionnent sur une logique d'efficacité commerciale et font des produits au lieu de faire des oeuvres, comme on l'enseigne aujourd'hui quelquefois aux étudiants... Quelque soit le type de rapport intrinsèque qui transparaît dans l'oeuvre, et sans nécessairement par exemple aller jusqu'à une fonction autobiographique, Il y a un engagement indispensable et essentiel de l'artiste dans son oeuvre, celle-ci doit obéir à une nécessité intérieure. La finalité d'un artiste doit être de construire une oeuvre, un ensemble cohérent.

On pourrait aussi répondre l'artiste c'est celui qui se confronte aux deux dimensions inséparables de l'oeuvre d'art : la pensée et la matière, l'intelligible et le sensible, et oeuvre sur cette charnière. Que la matière soit musique, mots ou peinture...

Mais je pourrais aussi répondre : c'est le bouffon des temps modernes.

3) On parle souvent de l'art contemporain comme d'un art élitiste, qu'en penses-tu?

- D'abord je ne suis pas sûr que la principale caractéristique de l'art contemporain soit d'être élitiste, mais plutôt d'être académique. Il y a un académisme néo-duchampien, auquel ont été nourris des générations d'étudiants-artistes et d'étudiants-conservateurs, et qui représente l'art officiel. Comme beaucoup d'artistes n'ont rien à dire et beaucoup de conservateurs aucune conviction à défendre, ils s'entendent bien ensemble. N'oublions pas qu'en France l'Etat (et en général le politique) intervient énormément dans le champ de l'art. Dans ce domaine, la révolution française n'est pas parvenue à gommer tout à fait les pratiques versaillaises... Mais cet académisme n'est pas propre à notre époque, quitte à humilier le narcissisme de nos contemporains, c'est une époque banalement académique comme le furent toutes les époques! Quant à être élitiste, c'est aussi une banalité historique. Raphaël peignait sur les murs des chambres du Vatican et non dans sur ceux des chaumières. Le mécénat était une affaire de pouvoir et avec l'économie capitaliste l'art demeure une affaire de classe dominante. L'art, et en particulier les arts plastiques, n'a jamais «communié» avec le peuple, sauf dans les utopies avant-gardistes, ou celles infiniment plus tristes des sociaux-démocrates. Le peuple a presque deux siècles de retard. Il commence seulement à s'intéresser aux impressionnistes.

4) Quel rôle l'artiste peut-il avoir dans la démocratisation culturelle?

Surtout aucun. Ce n'est pas *son* rôle. Quant à la démocratisation culturelle, est-elle une réalité ou un mythe? Que ce soit du côté de l'école ou de la culture massification n'a rien à voir avec démocratisation. Je crains que la démocratisation culturelle soit surtout une affaire de consommation de masse de loisir. La démocratisation culturelle c'est la télévision, le cinéma américain et les hit-parades. Mais c'est aussi que l'on vend de la culture comme on vend du voyage. On *fait* le louvre comme on *fait* la Grèce. Qu'il y ait eu autrefois (pour Maurice Thorès ou pour André Malraux) des enjeux politiques à la question de la culture, c'est une autre affaire, avec des arrière-plans idéologiques très platoniciens finalement : le rôle de l'avant-garde (des sages) ou le supplément d'âme. Mais aujourd'hui, dans une société social-démocrate, il n'y a plus d'enjeu politique. On vend du produit culturel.

Il ne faut pas non plus comme on le fait presque systématiquement confondre la question de la culture et celle de l'art. La culture est intégratrice et normative, l'art vit dans la subversion des codes et des formes. Et c'est, sur le fond, sans doute ce décalage qui explique les fossés entre l'art et les classes populaires. Finalement nous sommes dans une société de classes, et il y a des barrières de classe. Oui et alors?

5) Quelle serait pour toi une politique efficace en faveur de la création?

Une politique qui développe de réels moyens : permettre à un artiste de travailler sur une longue durée (un an, cinq ans) en dehors de toute misère matérielle est un outil de choix. Et des artistes qui manquent de moyens pour créer, j'en connais beaucoup. Je ne dis même pas pour vivre, pour manger, mais simplement pour acheter des matériaux.

Une politique qui soutienne des réseaux de diffusion, sans qu'elle se traduise par une mainmise sur la création au travers de la mainmise sur les réseaux de diffusion nationale, que ce soit celui des Scènes Nationales pour le spectacle ou des Centres d'Art pour les arts plastiques.

Une politique qui s'interdise toute ingérence dans les choix artistiques et qui, tout en étant soucieuse de la qualité, soit soucieuse de pluralité.

Les grandes oeuvres sont toujours le fruit de parcours esthétiques atypiques et obsessionnels.

Jean-Claude Bélégou 25/4/2001

MA VIE ET LA PHOTOGRAPHIE

Conférence lors du colloque photographie et autobiographie

Amiens, 15 Mai 2003

Freud, *Ma vie et la psychanalyse*, j'ai donc choisi comme titre, ma vie et la photographie, je n'ai pas comme Freud inventé, lui la psychanalyse, moi la photographie, j'en ai hérité et c'est un bel héritage mais j'imagine que dans le rapport entre la vie et l'œuvre il doit y avoir quelque parenté commune dans l'investissement. Où commence la vie, où commence la réalité, où commence la fiction ? je serais bien en mal de le dire dans mon travail, je crois que le travail d'un artiste et c'est la raison pour laquelle je me définis comme artiste, est un travail complètement imbriqué dans sa vie, je dis souvent qu'il vaut mieux donner son corps à l'art qu'à la science, et je le dis quelquefois à mes modèles, et je me le dis aussi quand je me prends comme modèle c'est à dire lorsque je fais des autoportraits.

Pour moi, cette dimension autobiographique commence tout simplement et tout radicalement par là, et je pense que c'est une première démarcation dans les travaux photographiques que l'on peut voir, elle commence par la réponse à la question est-ce qu'il y a ou non, investissement, confrontation, est-ce qu'on a quelque part engagé toute sa vie dans la réalisation d'une œuvre et est-ce qu'on l'a engagée à tel point qu'on est bien en mal et bien en difficulté de discerner la part de la vie et la part de l'œuvre.

J'aurais pu commencer comme Freud commence *Ma vie et la psychanalyse* c'est à dire vous racontez ma petite enfance en quelques pages, vous dire que j'ai été un élève brillant jusqu'à la fin de l'école primaire où soudain, et là, la similitude avec Freud s'arrêtera peut-être, mais on la retrouvera sans doute ailleurs, j'ai arrêté de m'intéresser à la réalité c'est à dire que j'ai arrêté de m'intéresser en particulier à l'école mais je crois que j'ai arrêté de m'intéresser à la réalité en général. En quelque sorte la réalité s'est brisée, a brusquement perdu son innocence.

Je me définis donc, pour reprendre l'expression de tout à l'heure, comme un photographe de la *Cosa mentale*, je dis souvent qu'on ne photographie que ce que l'on a dans la tête, et non pas le réel, et le sens de mon travail c'est aussi d'assumer jusqu'au bout, de l'assumer même contre les courants idéologiques qui à moment donné peuvent être dominant dans l'art contemporain, c'est d'assumer jusqu'au bout notre subjectivité c'est à dire qu'il y a un parti pris qui est pour moi d'ordre philosophique c'est que nous sommes voués à la subjectivité, nous ne pouvons pas en sortir et toute prétention à l'objectivité est un leurre. Donc toute prétention de la photographie à être un document ou toute prétention de la photographie à l'objectivité, toute prétention à l'évacuation du sentiment comme on a pu lire bien souvent dans le discours de certains critiques il y a quelques années est un leurre, c'est une nouvelle idéologie, ça n'est qu'une idéologie par-dessus d'autres idéologies, idéologie scientiste, néo-positiviste, nous sommes là avec notre regard et nous ne pouvons pas en sortir, nous sommes là dans notre tête et nous ne pouvons pas en sortir, et nous sommes là voués à interpréter, à réinterpréter et à nous leurrer constamment sur la réalité.

Les plus beaux moments de prises de vues pour moi, ne sont pas ceux où je rencontre quelque chose, je ne rencontre jamais rien, et d'ailleurs je dis souvent que l'on ne trouve jamais que ce que l'on cherche, mais ce sont les moments où je peux éprouver soudain l'idée d'une coïncidence qui n'est pas du tout le fruit du hasard bien sûr, l'idée d'une coïncidence entre les idées un peu informes mais présentes que je pouvais avoir dans le crâne et ce qui peut d'un seul coup sembler se configurer, ce que je peux imaginer qui se configurera sur le tirage final à travers la vision, à travers la sensation, que je peux en avoir dans le viseur avec ce moment paradoxal que dans les viseurs photographiques souvent au moment où l'on déclenche c'est précisément le moment où le viseur cesse d'être opérationnel et où on n'y voit plus rien. Je photographie également souvent en aveugle c'est à dire sans voir ce que je fais, d'ailleurs sans aucune hâte à le voir, parce que pour moi la photographie est à la fois un processus très mental et très intellectuel, il n'y a rien de manuel dedans, et c'est à la fois un processus très physique, très physique au sens (et c'est une des raisons pour lesquelles on avait fait ce travail autour du corps à corps avec Yves Trémorin et Florence Chevallier dans Noir Limite car toute photographie est corps à corps) où c'est un travail de prise avec le réel, c'est à dire que la photographie a cet aspect complètement paradoxal et paroxystique, d'être à la fois ce qu'il y a de plus mental sans doute dans la réalisation d'une œuvre plastique et d'être en même temps ce qu'il y a de plus physique puisque prise il y a et que prise il faut qu'il y ait avec le réel et y compris, éventuellement, avec le réel de sa propre existence.

J'ai commencé la photographie donc, enfin j'ai failli la commencer en 1968, mais il y a eu les événements que vous savez, et ça a été peut-être un petit épisode où le réel a recommencé à m'enchanter parce que soudain il a commencé à ressembler à un rêve mais ça n'a pas duré très longtemps, vous le savez aussi et dans une période où la grande vogue photographique était une vogue naturaliste, photographie au grand angle, près des masses, dans le mouvement, illusion de la vie, etc., j'ai commencé la photographie en travaillant dans des studios avec des lampes de Fresnel et avec des modèles, c'est à dire dès le départ la question pour moi a toujours été celle de la construction des images et celle de la mise en scène.

Un des livres qui m'a sans doute le plus marqué dans mon apprentissage de la photographie, c'est un livre auquel il a été fait référence ce matin, c'est *Nadja* d'André Breton, et ce livre m'a toujours paru exemplaire d'une part parce qu'il est sans doute l'un des livres les plus intelligents sur les notions de hasard et de trouvaille. Hasard, rencontre qui habitent effectivement la photographie qui travaille justement sur la coïncidence entre le mental et le réel et puis d'autre part parce que cette idée d'André Breton de raconter des histoires en se servant aussi des images et en remplaçant un moment donné le texte par des images était une piste ouverte qui me semblait tout à fait passionnante. Il est vrai que l'exposition n'a pas été quelque chose qui au départ m'a attiré, je ne pensais même pas d'ailleurs, ce n'était même pas une question que je me posais, à exposer, ça ne me venait même pas à l'esprit. Par contre, l'idée de faire des livres était dès le départ une préoccupation et un enjeu, comment est-ce qu'on peut faire des livres avec des photographies qui soient autre chose que des catalogues d'exposition et qui soient à la fois des livres d'artistes, des objets plastiques et qui en même temps soient des objets qui ont aussi une dimension fictionnelle.

Je dis souvent, quand on me demande ce que je photographie, que je photographie l'existence car évidemment je serais bien embarrassé pour dire : « je photographie des corps, je photographie des visages, je fais des autoportraits ou je photographie des paysages » puisque je peux faire tout cela à la fois ou tout cela tour à tour et pêle-mêle. Photographier l'existence, pour moi ça veut dire photographier, non pas le réel, mais m*on* regard sur le monde, sur ce que je vis de l'intérieur, sur ce dans quoi je suis impliqué. En somme photographier ma perception intime du réel, mes images mentales, l'existence telle que je la vis, la ressens de l'intérieur. Je me sens extrêmement éloigné de la photographie sociale qui pour moi relève plutôt de l'idéologie que de la pratique artistique, parce qu'elle appréhende le monde d'un point de vue spectaculaire, parce qu'elle va y voir sans être dedans (vous savez cette image triviale mais pourtant effective du reporter-photographe qui va y voir mais sans que ce combat, si de combat il s'agit, ne soit son combat). Je photographie mon combat avec le monde, avec la vie. Cette tentative difficile de vivre, puisqu'on est là.

J'ai été très, étonné ce matin, enfin toute la journée que l'on continue à parler de *la* photographie, comme si la photographie, ce n'était pas une notion qui avait été balayée depuis les débuts de l'histoire de la photographie c'est à dire une notion qui très vite avait éclaté et que la réalité est qu'il y a *des* photographies et non pas *la* photographie.

Dans cette photographie de l'existence, disons que j'essaie non pas de répondre (parce que je crois que la grande force des œuvres d'art contrairement à la philosophie, justement c'est d'éviter l'esprit de système et d'éviter de répondre, d'éviter le dogmatisme) mais de faire penser, de confronter à cette question « qu'est ce que c'est qu'exister ? » Qu'est ce que c'est qu'être au monde? et cela je le fais quelque fois, je l'ai fait au moins pendant une dizaine d'années, à travers une confrontation à ma propre existence et aux propres épisodes de mon existence. Il y a un concept freudien qui me semble rendre compte assez justement de ce rapport en tous cas qu'il peut y avoir dans mon oeuvre, c'est un concept très inquiétant, surtout pour moi, entre mon travail et la réalité, concept qui semble très bien rendre compte du rapport entre autobiographie et photographie : c'est le concept freudien de mise en acte, qu'il faudrait le cas échéant articuler avec le concept de mise en scène. Je vous lis la définition qu'en donne Laplanche et

Pontalis[23] car je n'ai pas retrouvé le texte de Freud, j'en suis désolé. « La mise en acte est un fait par lequel le sujet, sous l'emprise de ses désirs et fantasmes inconscients, les vit dans le présent avec un sentiment d'actualité d'autant plus vif qu'il en méconnaît l'origine et le caractère répétitif » et Freud note : « les désirs inconscients voudraient en passant par le système préconscient arriver à la conscience et au contrôle de la motilité[24] ».

Lorsque que je regarde effectivement, rétrospectivement, ces dix années, disons les années qui vont de la réalisation de *Visages* en 1989/90 jusqu'aux années qui vont jusqu'à la fin de la réalisation de la série *De tous les jours* en 2000, je suis obligé de m'interroger sur le fait que mon travail d'artiste a consisté à mettre en acte ce que j'appelle des expériences existentielles.

VISAGES & LES AMANTS

En 1989, *Visages* est le point de rupture et de sortie hors du travail de Noir Limite[25], qui était un travail fait dans la clôture la plus totale, avec des fonds noirs, des lumières artificielles, des plans extrêmement serrés, très restreints, sur des corps fragmentés souvent illisibles, travail complètement mis en scène, complètement hors-monde, en même temps hors d'une expérience d'existence que le projet *Visages* prend jour. Le projet *Visages* se caractérise par le désir d'une part de revenir à la lumière du jour, d'autre part de revenir à des décors qui soient des lieux réels, et non plus de travailler en studio, mais aussi à travers le visage, ce qui n'est pas à l'époque un enjeu complètement nouveau pour moi, de pénétrer l'être, de pénétrer l'intériorité, parce que je crois que si j'ai autant d'acharnement à travailler sur le corps en général, c'est parce qu'en fait, l'enjeu n'est pas tant la peau que ce qui peut y avoir sous la peau c'est à dire, je suis matérialiste philosophiquement et je ne pense pas qu'il y ait quelque part une âme qui soit au-delà du corps et je suis bien obligé de penser que cette pensée, que cette conscience, cette altérité, cette conscience de l'autre, elle est quelque part dans sa peau, ou dans ses tripes, ou dans sa chair et que l'enjeu de cette confrontation obsessionnelle à la peau et au corps et à la chair, c'est l'existence de l'autre, et la confrontation de sa propre existence à l'existence de l'autre, c'est à dire qu'est-ce qui peut se passer quand on frotte des existences comme on frotte des peaux... Le projet est d'abord un projet qui s'aventure comme tous les projets, en tentatives expérimentales ce qui aboutit à un moment où le dispositif est fixé. Précisément à ce moment, je rencontre Jade, une jeune femme qui deviendra ce que j'ai appelé dans un terme très dix-huitièmiste, mon amante et à partir de là *Visages* va devenir le projet du travail sur elle et moi, c'est à dire le projet non plus simplement d'un travail formel sur ce qu'aurait pu être le portrait mais un travail sur la distance et la proximité des peaux ou des visages, un travail sur la relation amoureuse, sur cette tentative désespérée d'abolir l'*étrangéïté* de l'un à l'autre. Le mieux est peut-être que je vous lise quelques extraits du texte qui accompagne les photographies dans le livre[26] :

> *Visages – Les Amants ont été réalisés simultanément. Même femme obsessionnellement photographiée, même homme s'autophotographiant seul ou avec elle, de l'été 89 à l'hiver 90/91. Elle fut mon amante.*
>
> *Visages s'était amorcé avant de la rencontrer. Emergés de façon spontanée, telle une immense respiration, ces visages en gros plans « close-up » abordés en lumière naturelle, dans des lieux familiers.*
>
> *Images de proximité et d'écart à l'autre, où l'atteindre dans la profondeur de sa peau, de sa chair, de ses veines, de sa respiration, photographiée des jours durant, du matin au soir, tel un effleurement interminable du regard et des mains sur les détails de la peau, des cheveux, des yeux, sur lesquels je faisais le point.*
>
> *Photographies cadrées tellement au près, tellement au contact, prises en un flux impensé, regard sur regard, cherchant l'équivalence visuelle du plus intime, du plus secret, du plus profond et du plus rudimentaire de cette existence de chair.* »

Auto-visages, en même temps, qui n'étaient absolument pas prévus originellement dans le projet (que là aussi j'en ai expérimenté le dispositif auparavant) - mise en acte de cette situation : d'un rendez-vous amoureux manqué à Naples où je me retrouve seul un mois et où un mois je me photographie dans cette solitude tous les jours systématiquement, où je m'oblige à me photographier chaque jour, et j'ai comparé souvent l'appareil photographique à un pistolet et ces autovisages au jeu de la roulette russe, au sens où cet appareil que je tiens constamment dirigé vers moi à bout de bras, achève de rendre insupportable l'expérience de ce que j'ai appelé l'exil, épisode d'autant plus insupportable, qu'il faut assumer dans cette insupportabilité, qu'il faut assumer d'en faire une œuvre.

Il y aura donc deux séries qui seront réalisées à quelques mois d'intervalles, la série d'autoportraits, d'autoportraits/visages, et la série que je referai exactement dans les mêmes lieux où je l'emmènerai, la série des visages de Jade que je mettrai en scène comme je me suis mis en scène auparavant. Ensuite j'entrecroiserai les séries, accompagnée d'une autre série *Les Amants* d'autoportraits de couple dans la mise en scène d'étreintes amoureuses réalisés ensemble l'hiver précédent.

Le travail d'autoportrait est un travail que je réalise sans aucun état d'âme au sens où la question ensuite de savoir si c'est quelque part moi ou quelque part pas moi est une question qui ne m'intéresse pas vraiment et je pense que je m'utilise non pas parce que je pense que j'ai une existence exemplaire ou intéressante mais parce que je suis un matériau un moment donné, un médium, de cette interrogation sur ce que c'est que d'exister et que c'est soit à travers la confrontation à moi-même et donc l'autoportrait, soit à travers la confrontation à ceux que je mets quelque part en péril dans ma propre vie que ce questionnement peut se faire.

Là également où il faut que je m'explique, et où il y a pu y avoir quelquefois des malentendus heureux, puisqu'ils ont permis de publier les Cahiers de la photographie mais des malentendus quand même avec Gilles Mora, c'est que je ne me définis absolument pas comme un photographe de la photo-biographie au sens où Gilles Mora l'avait définie c'est à dire que je ne photographie pas ma vie sur le vif, je mets en scène ou en acte, à vous de choisir et d'interpréter, à vous d'être analystes, je mets en scène ou je mets en acte des situations existentielles comme ici la situation amoureuse, qui sont à un moment donné le lieu qui sert à faire œuvre et où d'ailleurs je suis extrêmement troublé de ce que en général, lorsque la série s'arrête, lorsque la prise de vues s'arrête, l'épisode d'existence s'arrête aussi.

Je ne fais jamais de photographies sur le vif, je ne photographie pas ma vie au quotidien à l'impromptu ou à la dérobade, tout est mis en scène et là aussi il y a évidemment toute une partie ludique dans le travail d'autoportrait, par exemple, il me serait bien difficile et la question n'aurait pas de sens de savoir à quel moment par exemple je suis ceci ou cela, dans tel état d'âme ou dans tel autre état d'âme et à quel moment on peut être amené à jouer devant l'appareil photographique, à se prendre au jeu devant l'appareil photographique et à jouer un épisode du registre qui est le celui de la relation amoureuse. Il faudrait encore ajouter à quel moment on choisit telle lumière, tel point de vue, tel cadrage, telle optique qui vont concourir à créer une équivalence d'un état mental.

A partir de là il y a un travail de construction du livre, pour moi le livre photographique est un objet fondamentalement ambigu, c'est à dire que je n'ai pas davantage envie qu'il soit un récit qui serait un récit linéaire (un de ces récits avec un début et une fin comme dans les conceptions téléologiques de l'histoire avec leurs grands mythes du progrès) que je n'ai envie qu'il soit uniquement une collection de photographies qui n'aurait pas de fil conducteur. Donc dans le livre, j'ai entrecroisé les deux séries. Lorsqu'on rentre dans la dimension autobiographique, quand on rentre en général dans la dimension de l'existence, l'enjeu c'est de donner sens à quelque chose qui fondamentalement n'en a pas et n'aura jamais et ne pourra jamais avoir de sens : le fait d'exister, qu'il s'agisse de sa propre existence ou de l'existence de l'autre, ou de cette tentative désespérée d'abolir la discontinuité des vies. Cette tentative de donner sens est une tentative complètement

---

23 Laplanche et Pontalis, Vocabulaire de la psychanalyse, Presses universitaires de France , Paris 1967.
24 Freud, l'Interprétation des rêves, Presses universitaires de France, Paris, 1967
25 Noir Limite, groupe d'artistes fondé en 1985 avec Yves Trémorin et Florence Chevallier et qui se dissoudra officiellement en 1992.
26 Visages suivi des Amants, les Cahiers de la Photographie n°26, 1992.

absurde, une tentative complètement compulsionnelle, obsessionnelle et complètement désespérée mais je crois que, on entre dans cette folie là qui serait de donner sens à la fois au réel et à la fois à ce que l'on vit parce qu'il est évident que ce que l'on vit ne ressemble ni à un film, ni à un livre, ni à une série de photographie, ça ressemble plutôt à une espèce de purée de pois décousue où les moments sans aucun intérêt abondent bien plus que les autres. Comment rendre compte du non-sens des choses, ne pas abonder dans l'illusion du sens ? Il se trouve qu'une des grandes qualités de la photographie est précisément de toujours être énigmatique, ne jamais trop en dire, indice peut-être, discours sûrement non.

On parlait ce matin du rapport à l'oubli et à la perte, mes premières expositions, je m'en suis souvenu lorsque François Soulages a parlé d'empreintes et de traces, ma première exposition s'appelait *Empreintes*, la deuxième s'appelait *Traces* et toutes les deux disaient, c'était en 1980, que la photographie c'est un échec, elle est vouée à l'échec, c'est à dire que la photographie ne sauve de rien, pas plus que l'art ne sauve de rien ou n'a jamais soigné personne, pas plus que la photographie réussirait à sauvegarder quelque chose du passé, de la vie, et ce qui m'a toujours profondément ému dans la photographie d'amateur, c'est à quel point elle échoue, à quel point elle échoue lamentablement à rendre compte du réel, à rendre compte du passé et souvent à quel point elle ne tient que dans les commentaires qui en sont faits et en même temps à quel point elle est poignante c'est à dire à quel point elle est tellement chargée d'affection qu'elle reste un objet qui est un objet fascinant mais quand même un objet qui échoue.

Je ne cherche pas à sauver des choses de ma vie, d'abord parce que je ne pense pas que ma vie soit vraiment à sauver et d'autre part parce que je suis persuadé que de toute façon tout ceci n'est évidemment pas la relation telle qu'elle a été vraiment vécue. Tout ceci est peut être simplement l'image qu'à un moment donné j'ai pu avoir envie de donner, de mythes que j'ai pu avoir eu envie de fabriquer de cette relation et peut être que tout ce travail dans le rapport à l'existence c'est la tentative de donner sens à son existence en fabricant du mythe et que toute autobiographie par définition est la tentative de rentrer dans une mythologie, fut-elle la mythologie de l'auteur.

Dans ces questions donc, de l'existence, il y a évidemment des questionnements qui reviennent toujours et qui étaient déjà présents dans le début de mon travail, qui ont été très présents dans le travail Noir Limite qui sont les questionnements les plus sots et les plus incontournables que l'on puisse avoir sur l'existence c'est à dire notamment la question de l'amour, la question de la mort, la question de la sexualité, du désir, c'est à dire les moments où il y a dans l'existence des enjeux qui sont des enjeux essentiels, enjeux qui alors font que créer c'est s'immerger *dans* quelque chose.

Je dis souvent que ma photographie n'est pas une photographie de l'extérieur, ça ne m'intéresse pas de photographier des choses de l'extérieur, ça ne m'intéresse pas d'être spectateur. Si je photographie de l'herbe, je m'allonge dans l'herbe, si je photographie de l'eau, je me mets à l'eau, si je photographie une relation amoureuse, ça ne m'intéresse pas de photographier un couple extérieur à moi, j'ai besoin parce que c'est là et Gilles Mora avait parlé à juste titre de «mise en péril»[27], d'être dans cet abîme là, dans ce moment où tout est en jeu, où tout peut se casser la figure et non seulement évidemment le vie mais également l'œuvre elle-même.

EXISTENCES

Suite de la mise en acte, deuxième épisode, une série dont le livre n'a jamais été réalisé, la maquette existe, dont le titre est ***Existences***, qui devait en fait faire partie intégrante du troisième projet Noir Limite qui n'a jamais vu le jour, c'est à dire qu'après le *Corps à Corps*, après *la Mort*, le troisième projet devait être *Existences*. Situation de rupture, situation de solitude, et je définis souvent ce travail comme un travail sur la solitude et comme en général lorsque je démarre les séries, j'écris au moment où je démarre cette série du Territoire, première série dans la série *Existences* (il y en a trois : *Le Territoire*, *La Mer*, *Le Corps*)

« Photographier le presque rien, le que dal du dédale, 1727 mètres carrés, 12 pièces, couloirs et l'escalier, 5 chats, 11 parterres de fleurs, 2 poteaux électriques, 32 arbres, des milliers de brins d'herbes, des millions de racines, des centaines d'oiseaux, limaces, taupes, mètres carrés enclos, ceints, et pourtant au monde, d'une clôture impossible où s'accomplit le cercle perpétuel de ce qu'il est advenu de la nature. Etre, solitude murée de la conscience, qui ratiocine, maîtrise, accapare, désire, désire surtout comme une maladie respiration, contraction à sortir des os de la boîte crânienne, à expulser ces fourmillantes neurones de ce carcan de la pensée, à se projeter, s'aliéner. Activité débordante de la conscience qui n'a de cesse de cette propension à s'épancher : confession, communion, œuvre, spéculation, médiatisation, amour, possession, conscience hydrocéphale, qui pleure, s'éploie, se répand, tisse ses toiles, bâtit, détruit, pâlit, délie, mais seul le corps peut pénétrer un autre corps, se répandre en un autre corps, la conscience est close, sans issue, impénétrable aux autres et à elle-même, la solitude est constitutive de l'esprit. Exister est être défini dans une solitude spatiale, autant que temporelle, enfermé dans une finitude et aucune continuité de l'espèce, de la culture, de l'humanité, de l'éternel retour, n'a pu mettre fin à la discontinuité absolue que chacun et en tant que singularité, individualité, par rapport aux autres, au monde et à lui-même, à ce fossé qui nous sépare de l'infini et de l'universel, à notre réclusion.»

C'est un travail qui est réalisé entièrement dans la solitude de mon territoire, c'est une série que j'ai appelé *Le Territoire*, en quelque sorte les paysages de mon quotidien, le jardin et la maison tels que je les habite chaque jour, tels qu'ils sont mon horizon, sorte de « micro-paysage » sur place. il n'y a qu'un autoportrait dans cette série et c'est un autoportrait par délégation, c'est la photographie d'une photographie enfant. Ce qui est pour moi aussi important dans ce travail, c'est que ce jardin tel que j'ai pu le photographier c'est pour moi un paysage mental d'abord parce que c'est un jardin que j'ai créé de toutes pièces, c'est à dire que ce qui m'est apparu en faisant les photographies en 1991, c'est que ce jardin devait ressembler quelque part à ma cervelle, si on avait mis ma cervelle, si on avait réussi à la sortir et qu'on l'avait balancée au milieu de l'herbe sans doute sa configuration aurait ressemblé à la configuration des parterres et des corbeilles que j'avais dessinés, c'est à dire que c'était faire retour sur une objectivation qui avait été encore de l'ordre de l'objectivation qui pouvait être sortie de moi-même, projection mentale qui par la photographie redeviendra mentale.

Comme souvent je fais deux séries en parallèle, je me mets à l'eau, je me mets à l'eau avec l'appareil photo, je nage, et je fais des photographies en nageant, avec cette ambiguïté de la mer, qui est évidemment à la fois un espace d'immensité, d'ouverture, de bonheur et en même temps un espace dans lequel le corps peut se casser sans cesse et à tout jamais peut se dissoudre. Images de noyades.

l y a en même temps une série, qui est une série complètement inédite et que vous ne verrez pas, qui est une série d'autoportraits - corps qui a été réalisée dans cette solitude. Mais je la remplacerai lors de la construction du projet global par une série *le corps* ou *Aima* faite en 1992 où le corps de l'autre, de la femme est photographié comme un paysage, comme immergé au-dedans, comme on peut s'immerger dans l'eau ou l'herbe.

ERRES[28]

1992, je réalise enfin ce qui était un fantasme d'adolescent c'est à dire partir vers le nord et vers le froid, aller me perdre. J'ai souvent dit et je l'ai écrit, (le texte du Grand Nord a été écrit à partir de lettres que j'ai écrites pendant le voyage) que je n'étais pas un voyageur, je fais l'essentiel de mes photographies sans quitter ma demeure, ma clôture. Le texte de *Erres* s'ouvre sur cette phrase « je ne suis pas un voyageur, je ne pars que pour me perdre », l'expérience de ce voyage pour moi était vraiment celle de me faire violence, c'était me faire violence parce que c'était évidemment me plonger dans une situation à laquelle j'étais complètement impréparé psychologiquement, et physiquement aussi d'ailleurs, et pour laquelle je pouvais pressentir qu'à un moment ou à un autre j'allais de nouveau me trouver dans une situation de péril qui n'était pas une situation de péril symbolique mais qui allait effectivement être une situation tout à fait limite mais ce sont sans doute les situations limites que je cherche dans ces diverses expériences, une situation limite

27 Gilles Mora, Visages suivi des Amants, préface.

28 Erres/Vers le grand nord, Les Cahiers de la Photographie, n°29

d'où j'aurais très bien pu ne pas ressortir.

L'enjeu de ce voyage c'est à la fois un enjeu plastique pour moi, c'est à dire comment est-ce que à un moment donné le paysage pouvait être, à la suite de l'expérience du Territoire, un *analogon* du mental c'est à dire que évidemment au grand désespoir des Scandinaves, tout comme au grand désespoir des Napolitains lorsque *Visages* a été réalisé à Naples, on ne voit pas Naples et on ne voit pas la Scandinavie et on ne voit rien à proprement parler c'est à dire que l'enjeu n'était évidemment pas de rendre compte d'une réalité qui aurait été une réalité extérieure mais de rendre compte uniquement d'une réalité d'ordre mental.

Je photographie immergé dans l'expérience, je me photographie en nageant, je me photographie en marchant, je me photographie comme cela dans les éléments et également, petit à petit, au fur et à mesure de ce voyage où je ne vois rien de ce que je fais c'est à dire que je suis dans le premier voyage trois mois et demi à faire une centaine d'images par jour sans rien voir avant les trois mois et demi, c'est à dire avec en même temps un travail qui est d'autant plus mental que je suis bien obligé de spéculer et de complètement spéculer sur le résultat effectif de ce que je peux faire.

Au fur et à mesure du travail, du voyage, l'image se déstructure, les flous sont de plus en plus abondants, les photographies sont, y compris les autoportraits, de moins en moins lisibles, et il y a une double épreuve qui est l'épreuve physique bien sûr et puis il y a l'épreuve qui est l'épreuve d'un sentiment très tragique et d'une tragédie que je revendique complètement (parce que on a parlé de Bossuet ce matin mais à mon sens Pascal est aussi un autre grand auteur parce que c'est celui précisément qui ne prétend pas résoudre le tragique) qui est à la fois un sentiment d'enthousiasme pour cette immersion dans ce qu'il faut bien appeler, pour l'appeler d'un terme convenu et que je n'aime pas *la nature*, disons la matière, enthousiasme d'y être et à la fois cette conscience d'y être complètement démuni, vulnérable et d'être non pas dans la pensée car quand on marche ainsi on ne pense pas ou on pense à des choses qui sont des choses complètement terre à terre, c'est à dire où je vais dormir, ou je vais m'abriter, qu'est ce que je vais trouver à manger, où est ce que je vais, est ce que je suis sur le bon chemin, ce n'est pas du tout le moment où on a des grandes pensées philosophiques, bien loin de là, et sans doute cette expérience de la perte c'est aussi une expérience du terre à terre c'est à dire comment est ce qu'on peut se dissoudre et comment est ce qu'on peut se perdre jusqu'au point où on est incapable soi-même de se définir c'est à dire jusqu'au point où on n'a plus d'identité, jusqu'au point où à force d'être nul part et d'être sans cesse ailleurs on ne sait absolument plus qui on est, et à ce moment là la sensation de l'appareil que je tourne sur moi n'est plus du tout la même que dans *Visages* c'est à dire que ça n'est plus la sensation de la roulette russe c'est la sensation d'un appareil qui cherche à prendre quelque chose qui n'existe plus, c'est la sensation d'une prise impossible parce que la réalité intérieure elle-même et en même temps, j'ai dit tout à l'heure que nous sommes voués à la subjectivité mais qu'en même temps cette subjectivité, elle est évidemment complètement défaillante. Elle chavire hors de la raison.

En même temps, évidemment le caractère ambigu c'est que vous, vous voyez des photographies, c'est à dire que vous voyez ces images que à un moment donné j'ai pu fabriquer du voyage comme si elles étaient en elles-mêmes la trace d'un voyage qui aurait pu se dérouler hors la photographie, or il n'en est rien et je dis souvent que s'il n'y avait pas eu la photographie c'est à dire que si je n'avais pas eu cette discipline de me dire « il fait que je fasse œuvre et il faut que de cette perte ressorte une œuvre », d'abord je ne serais jamais parti et si j'étais parti je ne serais sans doute jamais revenu. C'est à dire que ça n'était pas du jeu, je veux dire que quand je dis que ça n'était pas du jeu, j'y ai laissé une partie de moi-même, j'ai effectivement failli y rester physiquement, mais c'était en même temps évidemment une mise en scène de la perte, de ce qui peut être à un moment donné, et de ce que peuvent être d'autres moments il n'y a évidemment aucune image, parce que évidemment derrière tout cela il y a aussi, vous l'imaginez, une mise en fabrication, une logistique, il faut amener des films, il faut amener des appareils, et par conséquent c'est là encore à la fois la réalité bien sûr et à la fois la fiction.

A la suite des prises de vues là encore il y a la construction de l'exposition et la construction du livre. La construction de l'exposition est une construction en diptyques, triptyques, d'images qui font corps, et il y a la mise en page du livre, où la structure est beaucoup plus linéaire et où le texte est là à la fois comme

présence physique c'est à dire qu'il sert à découper des séquences d'images et où il est là à la fois parce que pour moi le texte est aussi une façon de, je vais employer un néologisme, vous m'en pardonnerez, *surfictionnaliser* les images c'est à dire que l'écriture en rajoute dans le brouillage des pistes et en général lorsque j'écris, car ce texte a été réécrit bien sûr, au départ il y a des lettres écrites pendant le voyage mais ensuite c'est un texte qui a été extrêmement réécrit, quand je le réécris en fait je cherche toujours à brouiller les pistes c'est à dire à la fois de dire ça (les images) et autre chose, à la fois l'expérience et une construction fictive.

Il est évident que si je mets mes photographies en scène c'est parce que je suis persuadé que toute image n'acquiert du sens qu'en étant construite (ceci dit il y a des photographes qui sont capables de construire dans une instantanéité extrêmement vive[29]) et l'image sur le vif est évidemment une duperie totale, parce que toute image de toute façon est le produit d'un système mental et esthétique et n'a d'efficacité que dans la mesure où elle est le produit d'une construction. Donc, ensuite le jeu plastique consiste effectivement, à retrouver des analogies qui peuvent être quelquefois des analogies plastiques entre les autoportraits et les paysages. Expérience dont je ne suis pas ressorti indemne puisque j'ai été ensuite plus de trois ans sans toucher un appareil photographique et sans pouvoir photographier.

DE TOUS LES JOURS[30]

Dernière expérience dont j'essaierai de vous rendre compte un peu, c'est *De tous les jours*. Belle mise en acte là encore. Le projet s'appelle au départ le corps au quotidien et j'ai pensé qu'il n'était peut être pas sans intérêt à titre documentaire pour votre réflexion de philosophes, d'ethnologues, de sociologues, de linguistes, etc., de vous livrer le projet de départ, c'est à dire ce qui existait avant même que les images commencent. Le projet au départ s'appelait le Corps au quotidien :

> *« Affronter le quotidien, celui de tous les jours, des choses banales, une femme au quotidien, ses gestes, le rapport de son corps aux objets, au monde des choses, ses espaces, ses respirations, ses situations, ses états d'être, sa vie à nu, la mobilité de son corps, son visage, leurs moments immobiles, ses vides, vertiges, désert, solitude, absence, froid, ses pleins, sensualité,* aura. *Le quotidien porté haut et digne, transcendé par cette femme, ses silences, ses rires, ses regards, intimité ultime et grave, fragile, destin, l'espace habité, spirale de la prise, lieu clos, vérité intime, photographie précise, détaillée, immédiate à l'extrême. Le corps et la lumière, telle elle sera, et telle qui l'irradie. Faire la sieste, donner la pâtée aux chats, téléphoner, croquer un fruit, allumer l'âtre, aimer, faire la vaisselle, se mirer, dormir, lire le journal, tailler les fleurs, s'éveiller, jardiner, regarder des images, passer l'aspirateur, bouchonner la jument, laver du linge, faire sa toilette, mettre la table, se coiffer, se doucher, dormir dans l'herbe, nager, préparer les repas, fumer, lire le journal, presser une orange, feuilleter des livres, faire un gâteau, prendre un bain, éplucher des légumes, étendre un drap, écrire une lettre, se maquiller, s'abandonner, s'habiller, se déshabiller, taper sur un clavier, regarder par la fenêtre, repasser une robe, se promener dans le jardin, rêver, etc. ».*

A partir de là donc, j'ai cherché longtemps un modèle que j'ai fini par trouver évidemment, on finit toujours par trouver, et la série a commencé, les prises de vues ont commencé, elles ont commencé dans la bibliothèque. Je crois que ce sont ces trois images qui commencent le livre qui sont trois images de la première prise de vue, et le texte du livre a été écrit au milieu des prises de vues à peu près. Ce texte va raconter en fait ce qu'est devenu l'histoire de cette mise en scène, de cette mise en acte, de cette imbrication entre la vie et l'œuvre c'est à dire à la fois comment le projet se transforme c'est à dire devient du projet que je vous ai lu tout à l'heure le Corps au quotidien un projet beaucoup plus systématique, qui est celui de photographier pièce par pièce, lieu par lieu de la maison où j'habite, où je vis à l'époque seul, de photographier ce modèle dans chacune de ces pièces, se livrant aux activités, qui sont les activités que j'ai pu scénariser auparavant. Et après la première prise de vue, au développement des premières épreuves, cette

29 Weegee en est pour moi le plus bel exemple.

30 De tous les jours, éditions Photographies & Co, 2001

structuration s'impose à moi : la série sera faite de plusieurs séries, chaque série sera une série d'images faite dans la pièce, et accompagneront ces images faites dans la pièce, mises en scène, mises en scène de façon très scrupuleuse, où je choisis les vêtements, les attitudes, les positions, les actions, la lumière, l'emplacement dans la lumière, le geste, le moment de la prise de vue - des prises de vues qui sont bloquées à certains moments, qui sont des hors temps, qui sont complètement en dehors de la réalité - un texte, qui à la fois racontera mon histoire avec le lieu, de ce lieu où à l'époque je vis depuis 15 ans et de ce lieu qui en même temps à une histoire puisque cette maison est une maison qui a une histoire, et à la fois racontera comment petit à petit celle qui est au départ le modèle va se mettre effectivement à habiter cette maison et en habitant cette maison va se mettre évidemment en même temps à m'habiter. Le texte entrecroise ces deux histoires, l'histoire qui est l'histoire de la façon dont j'habite le lieu et la façon dont le modèle, sort de son rôle de modèle et devient celle qui a son tour va habiter le lieu : Déplacement de relations, transgression des rôles.

Egalement parce que dans ce rapport autobiographie et œuvre, il y a une dimension qui pour ma part m'a toujours beaucoup préoccupé, qui est la dimension du rapport que l'on occulte trop souvent dans les histoires de l'art où dont on parle de façon très allusive qui est la question du rapport de l'artiste au modèle et cette question de l'artiste au modèle évidemment elle est loin d'être neutre, on sait très bien que ça n'est jamais si simple une relation d'artiste à modèle, ni dans un sens ni dans l'autre et que les enjeux d'un côté ou de l'autre sont des enjeux existentiels. Accompagnent encore ces prises de vues, en tête de chacun des chapîtres ou de chacune des séries de l'exposition, outre le texte, deux petites photographies qui sont la photographie du lieu tel que je l'ai trouvé quand j'ai visité la première fois la maison, et ensuite la photographie du lieu vide tel qu'il était au moment des prises de vues. Le texte donc, court de chapitre en chapitre à travers les différentes pièces de la maison, mais il peut très bien se lire également en un seul tenant c'est à dire comme on lirait une histoire, une double histoire.

A partir de là il y a évidemment encore un autre jeu dans la mise en scène et qui fait aussi partie de la mise en scène de l'œuvre qui est le jeu de l'association des images, de la constitution de choses qui déjà en eux-mêmes évidemment ont toujours une ambiguïté narrative qui sont les assemblages en diptyque, triptyque, polyptyque. Et je dis souvent que je fais des photographies comme on tourne un film c'est à dire que chacune de ces séries, *Visages, le Territoire, la Mer, Erres, De tous les jours*, ça ressemblerait sans doute à la façon dont la Nouvelle Vague faisait des films, c'est à dire que je n'ai pas évidemment un synopsis détaillé, à la fois je sais où je vais parce que je crois que si on ne sait pas ce qu'on cherche on ne trouve rien mais en même temps l'existence et l'œuvre vont heureusement bien plus loin, et ailleurs, elles vous jettent dans une situation bien plus embarrassante et bien plus compromettante, et compromettante jusqu'au cou.

Il y a enfin les plans de la maison, ça fait partie de ce que j'appelais tout à l'heure cette surfictionnalisation des séries car il est évident qu'objectivement d'avoir les plan n'apporte strictement rien à la clarté des images et que ces plans sont un pur jeu avec l'habitat et l'architecture.

Une question qui me préoccupe est évidemment celle de l'intime. J'ai toujours présent à l'esprit quand on parle d'intime que *intimus* en latin c'est ce qu'il y a de plus intérieur, c'est à dire que l'intimité évidemment ça n'est ni l'intimité de l'autobiographie, ni l'intimité de l'autoportrait, ni l'intimité de la sexualité, ni l'intimité de la vie privée, encore que cette distinction entre vie privée et vie publique m'a toujours paru assez suspecte, mais l'enjeu de l'intime c'est évidemment l'intériorité elle-même, c'est la pensée elle-même, c'est ce travail qui consiste à se mettre en jeu et à mettre en jeu ce qu'il y a de plus intérieur c'est à dire sa pensée, sa perception, et peut-être aussi sa propre capacité à vivre. En même temps évidemment ce travail peut heurter quelquefois et dans les résistances que j'observe à mon travail il y en a deux qui reviennent souvent, on me dit quelquefois trop noir et on me dit quelquefois trop intime, ça peut passer évidemment aussi par un travail qui est un travail sur l'intimité du corps au sens où l'obscène, ça peut être un moment donné de précisément mettre sur le devant de la scène ce que mille distractions, pour refaire référence à Pascal, peuvent chercher à fuir c'est à dire remettre sur le devant de la scène le tragique, la sexualité, la mort, la peur, le désir, la jouissance, la souffrance, l'ennui, et donc cette intimité à un moment donné peut être de l'ordre du physique. Il y a sans doute dans *De tous les jours* cette tentative évidemment complètement désespérée d'essayer d'enfermer, de façonner une image qui est à la fois l'image d'une femme, qui est évidemment une image, ça n'est même pas mon image, c'est l'image telle qu'elle a pu un moment donné jaillir de la rencontre entre mon projet et la réalité. En même temps l'enjeu ici me semblait être aussi d'affirmer que notre seule réalité en fait c'est la réalité de notre quotidien. Que la seule réalité ce n'est pas la réalité médiatique, ça n'est pas la réalité telle qu'on peut l'apercevoir à travers la photographie à prétention sociale, documentaire, à travers le reportage du journalisme (et c'est la raison pour laquelle, moi ça me gêne toujours d'entendre parler de la photographie parce qu'il y a toute une photographie dans laquelle je me sens complètement étranger et à laquelle je me sens profondément hostile) toute cette imagerie qui remplit la fonction que jouait la religion autrefois, c'est à dire qu'elle ne nous fait pas voir le monde, elle nous impose une vision du monde, elle nous impose une lecture, une idéologie du monde, qui est là précisément non pas pour mettre le monde à notre portée. C'est évidemment l'illusion la plus totale que les médias nous permettent de savoir ce qui se passe dans le monde, c'est tout le contraire, les médias font en sorte, que d'une part nous ne savons évidemment pas ce qui se passe dans le monde et que d'autre part nous nous intéressons plus non plus à ce qui se passe en nous c'est à dire qu'ils remplissent cette fonction qui est cette fonction d'aliénation, je dirais pour paraphraser Marx que les médias sont l'opium du peuple et que la photographie documentaire à prétention sociale relève aussi de cela. Les écrans des médias font écran.

Donc, m'intéresser à ce qui est humble, à ce qui est précaire, à ce qui est immédiat, à ce qui est banal, à ce qui est «sans intérêt», c'était aussi pour moi l'enjeu essentiel dans cette série là. Comment est-ce qu'on peut s'enfermer dans une clôture et comment finalement c'est dans cette clôture que se vivent les vrais enjeux et que se vivent les vrais rapports à la réalité.

Le rapport à l'autobiographie c'est aussi pour moi le rapport à la proximité, où revenir à ce sur quoi on peut avoir un regard, à ce à quoi on peut avoir une relation, autre que la relation qui peut nous être imposée à un moment donné par le voile idéologique et par le voile médiatique.

Quelquefois aussi je fais poindre dans ces images quelques indices de ma présence, j'ai été élevé à la sauce Brecht – Eisenstein et donc l'enjeu de la construction des images c'est aussi pour moi que jamais celui qui regarde l'image ne doit oublier que l'image est une image, jamais il ne doit être complètement absorbé dans l'image et l'artificialité des images et les signes indiciaires de la présence du photographe, son ombre, sa main, etc., sont là aussi pour rappeler que, comme disait Godard, c'est une image juste une image.

ZONES

- Ce travail consacré au paysage industriel peut paraître surprenant dans ton parcours artistique, tu es surtout connu comme un photographe du corps ?

- Travail sur le corps, autoportraits (Visages, Erres, la Gloire du Monde), paysages (Lieux en 1980, le Territoire, la Mer en 1991, Erres/Vers le Grand Nord en 1992, et plus récemment les Paradis perdus) paysages industriels… aucun des genres traditionnels ne m'est étranger (si ce n'est le reportage, parce que je suis un photographe de la construction et non de la prise sur le vif) . Je ne pense pas en général que le travail d'un artiste se définisse par tel ou tel genre mais par l'univers que l'on peut retrouver de lui quelque soient les images qu'il fasse. J'ai un certain plaisir à parcourir cette diversité des genres. Je crois de plus en plus que je pourrais photographier n'importe quoi. Ou peut-être finalement je ne photographie que la lumière.

- S'agit-il de photographie documentaire ?

- Je ne cherche ni le descriptif, ni l'anecdotique, ni la couleur locale, ni le mouvement ! Je n'ai aucune prétention, ni sociale, ni documentaire, seulement comme dans l'ensemble de mon travail une prétention à parler de cette tragédie qu'est l'homme. On n'échappe jamais à la subjectivité. L'objectivité est un leurre, le leurre par excellence de la photographie. Il s'agit d'images mentales, d'un état mental : le vide. Si « l'évidence du corps » est l'image du plein (du bonheur ?) « zones » est l'image du vide, pas de l'inhumain ni même du non-humain, mais du vide que tout humain porte en lui. Celui qui attirait et effrayait tant Pascal. S'il n'y a personne sur ces photographies, c'est évidemment parce que si quelqu'un passe dans le champ… j'attends qu'il soit passé… Mais il n'y a aucune difficulté pour cela, il est exceptionnel que quelqu'un passe, ou alors des vigiles, ce sont des lieux inhabités, pilotés de loin dans des salles de contrôles, télé surveillés. C'est la nature même du travail qui a changé. Il y a seulement quarante ans c'étaient des lieux où abondait la main-d'œuvre manutentionnaire, extrêmement peuplés, extrêmement vivants. Aujourd'hui ce sont des lieux déserts. Et pourtant ils n'en sont pas moins vivants. Il ne faudrait pas croire qu'il ne s'y passe rien. Les marchandises circulent plus que jamais. C'est la circulation des marchandises qui est devenue invisible.

- Tu travailles par séries, et il y a toujours dans tes séries un rapport à ton existence, non pas autobiographique, puisque fictionnel, mais se nourrissant d'elle. Est-ce le cas aussi pour Zones ?

- Si il y a une relation, disons qu'il s'agit d'un retour sur mon enfance, mon adolescence… Je suis né, j'ai grandi dans ce paysage mi-urbain, mi-industriel de l'époque où les usines étaient encore dans les villes, cette implantation d'avant les grandes zones industrielles. Ce paysage, qui certes n'a rien ni de bucolique, ni de romantique, m'a toujours fasciné. Nous habitions avec mes parents au Havre rue Demidoff un deux pièces. Une fenêtre, celle de la cuisine, donnait sur le dépôt de chemin de fer où sans répit les locomotives fumaient et haletaient, la deuxième fenêtre, celle de la chambre, sur une scierie industrielle. Il n'y avait que deux pièces. Mes premières déambulations sur le port sont les promenades familiales du dimanche que nous faisions à pieds, mes parents, ma sœur et moi, j'avais alors huit ans, au début des années 60. Ces sorties du dimanche étaient des moments de joie et de rêve. Le port était à cette époque très «habité». Mon père faisait parfois des photographies. Ma mère, sujette aux vertiges et aux angoisses, craignait par-dessus tout que l'un ou l'autre nous ne tombions à l'eau. Déjà l'angoisse du vide, l'image de la dépression : la dépression qui aspire.

Rentrée 1969, je suis lycéen, je m'initie à la photographie, initiation légèrement retardée par les évènements de Mai 68 auxquels je pris part, première séance en chambre noir seul, je laisse filer l'heure, je perds toute conscience du temps, je me retrouve enfermé en pleine nuit dans la Maison de jeunes de la Porte Océane. Je suis fasciné. Très vite je multiplie les prises de vues, je photographie en studio, je photographie parfois mes amis sur le vif, mais c'est surtout sur le port que je me balade, séchant les cours fastidieux du lycée, baladant ma révolte adolescente sur cet espace de liberté où je me perds des journées entières. C'est ici que je fais mon apprentissage de la lumière, du cadre, de la perspective. De la respiration. Dans les années 75 souvent c'est sur la zone industrielle

que nous allons avec mon amie nous promener les dimanche, près de l'estuaire de la Seine. Mais je n'éprouve aucune nostalgie à l'égard de rien.

- Tu t'es aussi intéressé dans les années 80 aux friches industrielles?

- J'avais photographié alors des friches, cherchant à rendre compte de l'état d'abandon, généralement brutal, de lieux à vocations industrielles (Ancienne Filature des établissements GrandPré dans le Doubs, usine désaffectée de pâte à papier dite «la Cellulose» sur le port de Rouen, Gare Maritime au havre rendue caduque par la fin du trafic des paquebots) demeurés tels qu'ayant brusquement cessé toute activité (les horaires sont encore affichés, les vestiaires abritent encore quelques vêtements, les bureaux, les sols jonchés de registres, les sacs de fibres de bois.) et dans le même temps dégradés. Je m'intéressais surtout à ces matières de dégradation, à ces signes de désertion en même temps qu'aux perspectives immenses de ces grands entrepôts. Les fenêtres ont comme toujours dans mon univers (conflictuellement claustrophobe) retenu particulièrement mon attention, partiellement brisées, toujours maculées, leur transparence coutumière qui les faisait oublier a cédé le pas à un présence opaque et demi close. Ce sont des lieux où la mort brutalement est survenue, comme une guerre. Ce travail a été montré dans deux expositions : SOL/MUR et VARIATIONS.

- Pourquoi cette série est-elle en couleurs?

- Juin2000 de nouveau je photographie au 6x6, format carré. C'est un très grand bonheur pour moi de travailler de nouveau en couleurs. Sans doute mon attirance pour la peinture. Ce qui m'a décidé est l'apparition de nouveaux procédés de tirages : le jet d'encre qui a précisément le rendu et la matière que je n'étais jamais parvenu à trouver sur les tirages couleurs argentiques d'avant. Ces photographies sont conçues comme des tableaux, d'où leur grand format aussi. Je ne crois pas dans le même temps qu'il y ait une discontinuité entre mes précédents travaux en noir et blanc et ces nouvelles séries en couleurs (« l'évidence du corps », « les paradis perdus »). J'y préserve toujours de grandes zones de noir, des découpes d'ombres. Mais ce n'est pas seulement le recours à la couleur qui a changé, c'est aussi le recours à l'hyperfocale. Je cherche une lumière dure, un ciel uniformément bleu, en aucun cas je ne veux dramatiser ces images, je cherche une luminosité et une netteté maximales. Je cherche comment le recours aux couleurs peut rendre cette froideur, ce vide, cette distance, tels des chromos. Je cherche donc des compositions claires structurées, d'une grande unité de couleur. C'est l'espace baigné de cette lumière froide et bleue que je photographie.

De nouveau je me retrouve à déambuler sur le port du Havre, ma ville natale, comme si je recommençais mon apprentissage de la photographie. le <<passage à la couleur>> est un grand moment de joie, comme une respiration nouvelle, comme l'est de retrouver le format carré avec lequel j'avais débuté adolescent.

- Il semble qu'il y ait dans ton travail en général une dimension poétique. Y a-t-il une poétique des ports?

- Poétique si le poétique consiste à chercher à aller à l'essentiel en opposition au roman qui serait du côté de la logorrhée, du trop plein, de l'étendue... Toutefois si Zones se nomme ainsi c'est aussi à cause des souvenirs de mes lectures de Guillaume Apollinaire , le fondateur d'une poétique de la modernité. Pourtant ce n'est d'abord pas tant le port en lui-même (j'évite par exemple les bateaux dans le champ) que le paysage industriel qui me préoccupe. Je reviens sur les pas d'une histoire qui me dépasse, celle de la ville, celle des mutations économiques et industrielles. Le Havre est cette ville bâtie sur du sable. Les villes qui sont des ports sont des villes ouvertes, ce n'est pas seulement la présence de la mer qui en elles respire, mais surtout le cœur de communications qu'est un port qui est cause de ce souffle. Au Havre, la partie la plus ancienne du port, celle bâtie au début du siècle, celle des grands bassins et leurs quais, est devenue un espace presque onirique, à l'activité discrète, le travail effectif étant maintenant essentiellement concentré sur des places spécialisées, telles qu'opérateurs de containers, multi vrac, ou centres roll on-roll off, plus enfoncés dans l'estuaire. L'espace s'est dilué, étendu. Sans cesse en voyage je reviens vers les ports, vers la mer. Insensiblement. Inconsciemment

Jean-Claude Bélégou, Sausseuzemare, juin 2003

ARTISTE ET MODELE(S).

Le modèle imité ou le modèle recréé.

Modèle à la fois celui que l'on imite (*analogon*) et celui que l'on façonne, que l'on crée (*poïesis*). Terme ambigu puisque l'on peut tirer soit du côté de l'imitation (portrait psychologique ou social) soit du côté de la création (le modèle modelé, mis en scène conformément à un imaginaire, celui de l'artiste).

Mon travail se situerait plutôt du côté de la poésie que de l'imitation.

Le modèle serait donc médiation entre un imaginaire et un réel devenant objet de l'empreinte photographique, mis en scène afin d'être mis en image. Autrement dit le modèle est l'incarnation d'un monde intérieur, sur lui sont projetées les idées de l'artiste, il devient support fantasmatique et la mise en scène du modèle est mise en acte. Il est médium entre l'imaginaire et le réel. Son corps, son être sont recréés. Paroxysme de la fusion : le modèle devient l'*alter ego* de l'artiste.

Le modèle Muse ou Égérie

Parce que la création plastique est un acte d'une extrême solitude, non seulement bien sûr physique et sociale, mais plus encore mentale, d'une aridité sans bornes dans la confrontation constante à l'oeuvre, parce qu'elle suppose sacrifice d'une part de la vie sociale, de ses certitudes et de ses distractions, parce que l'artiste est livré à l'incertitude constante de sa solitude, au doute aride d'une activité dans laquelle n'existe aucune recette et dans laquelle savoir et savoir-faire sont sans cesse remis en cause, le modèle s'insère comme seule présence humaine dans l'instant vivant de la création. Le modèle est seul témoin de la genèse de l'œuvre, seul à partager humainement ce moment privilégié de la création.

Parce que le modèle est aussi une des sources (les autres étant innombrables et plutôt spirituelles et culturelles) de l'œuvre en accomplissement, il ne joue vraisemblablement pas seulement un rôle de modèle mais aussi de déclencheur de l'acte de création. Ainsi rapporte-t-on Degas ou Rodin laissaient évoluer librement les modèles dans leurs ateliers « croquant » à l'improviste un geste, un mouvement susceptible de déclencher, d'inspirer le désir de faire oeuvre.

Le modèle entre ainsi seul dans l'intimité de la création, s'immisçant dans la relation de l'artiste à l'œuvre, brisant sa solitude et dès lors devient lui-même objet intime, dans le meilleur des cas complice, même momentané, même malgré lui, quand bien même complice illusoire puisque le souci de l'œuvre reste celui seul de l'artiste..

Une relation à trois.

Mais il y aussi un troisième terme : l'œuvre. Dans *Le Chef d'œuvre inconnu* de Balzac

(dont Rivette a livré une très libre adaptation dans *La belle noiseuse*) ou dans *L'Oeuvre* de Zola le modèle ne peut que devenir jaloux de son image : au modèle l'artiste préfère l'image du modèle, c'est-à-dire son image à lui l'artiste (toute œuvre n'est-elle pas un autoportrait ?). Au réel il finit par préférer l'imaginaire, au corps le mental, à la chair vivante du modèle la chair de la peinture elle-même. Claude Lantier, le peintre de *L'Oeuvre* finit par ne plus s'intéresser à Christine son modèle, qui est aussi sa femme, il ne la voit plus, il n'a plus aucune attention pour elle, il n'aime que la peinture qu'il en a faite. Dans *Le Chef d'œuvre inconnu*, Gillette la maîtresse du jeune Nicolas Poussin qu'il prête pour modèle au vieux peintre Frenhofer, voit dans ce geste de son amant le sacrifice de leur amour au bénéfice de l'art, de la peinture :

« Elle leva la tête avec fierté ; mais quand, après avoir jeté un coup d'œil étincelant à Frenhofer, elle vit son amant occupé à contempler de nouveau le portrait qu'il avait pris naguère pour un Giorgione : « Ah ! dit-elle, montons ! Il ne m'a jamais regardée ainsi. »

Pygmalion

De la femme devenue œuvre et s'effaçant derrière l'œuvre, on passe à l'inverse : l'œuvre devenant femme, le marbre devenant chair. Le «pygmalionisme» représente l'extrême du couple à trois modèle/artiste/oeuvre : Pygmalion en souhaitant que sa statue Galatée, représentation de la déesse Aphrodite dans certaines versions du mythe, dont il est tombé éperdument amoureux devienne femme, que le marbre s'anime, abandonne, lorsqu'il est exaucé par Vénus, le monde de l'art pour celui de la vie, Galatée n'est plus œuvre, elle est femme.

L'interdit du modèle?

Relation de contemplation ou relation de désir ? Le paradigme dominant de la relation du spectateur à l'œuvre d'art comme celui de l'artiste au modèle est contemplation et non point désir (Kant, *Critique de la faculté de juger*, *Analytique du beau*). Contrairement au désir la contemplation ne consomme ni ne détruit son objet, elle le laisse intact hors d'elle. La vierge désirée et consommée cesse par la même d'être vierge, la vierge contemplée sort inchangée de ce regard. Tout au plus a-t-elle pris conscience de ce qu'elle pouvait être objet digne d'être contemplée, de sa beauté.

Entre l'artiste et le modèle la distance s'impose donc d'abord : le modèle est sacré, protégé par des interdits : l'interdit d'y toucher, l'interdit du désir : « Déjà il avait oublié la jeune fille, il était dans le ravissement de la neige des seins, éclairant l'ambre délicat des épaules. Une modestie inquiète le rapetissait devant la nature, il serrait les coudes, il redevenait un petit garçon, très sage, attentif et respectueux. » (ibidem, page 70) note Zola à propos du peintre dessinant pour la première fois Christine endormie, à son insu.

La transgression de l'interdit : modèle ou maîtresse ?

Pourtant rien n'est si simple : « Chaque fois que j'attends un modèle, même si je suis pressé par le temps, je suis enchanté quand le moment approche et je tremble quand j'entends la clé tourner dans la serrure. » (Eugène Delacroix, *Journal*, 14 juin 1824) et encore : « Dimanche

18 Avril (1824) – A l'atelier à neuf heures. Laure venue. Avancé le portrait. C'est une chose singulière que l'ayant désirée tout le temps de la séance, au moment de son départ, assez précipité à la vérité, ce n'est plus tout à fait de même ; il m'eût fallu le temps de me reconnaître » (page 68) et toujours Delacroix : « Mardi dernier, c'était le 15, une petite femme, de dix-neuf ans, appelée Marie, est venue le matin chez moi pour poser. J'ai risqué la vérole avec elle. » (22

octobre 1822 p.31)

Raphaël et la Fornarina, thème repris par Ingres puis par Picasso, l'énigme de Léonard de Vinci et de Monna, Appelle tombant amoureux de son modèle Campaspe que l'empereur Alexandre lui a demandé de peindre (Pline l'ancien, *Histoires naturelles*) les thèmes du mélange et de la transgression abondent dans l'histoire comme dans les textes littéraires, celles d'Anaïs Nin dans *les Petits oiseaux* (appendice à *Vénus erotica*) par exemple dans des nouvelles comme *La Maya*, *Un modèle*, ou encore *Le chanchiquito*.

De la peinture à la photographie : de l'imitation à l'empreinte : le corps à corps.

Si dans la peinture l'artiste re-présente le modèle, dans la photographie l'artiste prend l'empreinte du modèle sur la surface sensible. Toute photographie suppose un avoir été-là (Roland Barthes, *la Chambre claire*) une confrontation au réel, toute photographie est prise, corps à corps, emprise avec le réel.

Le travail de Noir Limite en 1988/89 *Corps à corps* était aussi un travail sur le photographique lui-même. Mon choix de travailler avec ma main sur le corps du modèle, sur l'étreinte n'obéissait pas seulement à la volonté de rendre compte de l'intérieur de cette étreinte, c'est-à-dire du point de vue d'équivalences visuelles de la sensation et de la subjectivité et non d'un point de vue extérieur, mais aussi à cette volonté de reposer la question de l'immersion dans le réel photographié, toute prise photographique est immersion dans le réel, il faut avoir été là, s'y être frotté.

La photographie est donc éminemment compromettante. Et éminemment physique.

De la prise photographique à la prise amoureuse, même symbolique, il n'y a pas d'écart fondamental.

Du jeu sans enjeu autre que l'œuvre

Le projet *Artiste et modèle(s)* doit être ce qu'on appelle le projet d'une mise en abîme, puisque le modèle joue à être le modèle et l'artiste à être l'artiste, mais ils sont effectivement le modèle et l'artiste... Si il y a prise, il y a de l'autre côté, du côté du modèle offrande. Celle-ci est possible puisque le moment de la prise de vues est celui d'une fiction.

Jean-Claude Bélégou

Considérations préalables sur le projet, Samedi 14 février 2004

LE SEXE DES ANGES

« S'il se vante, je l'abaisse ;

s'il s'abaisse, je le vante

et le contredis toujours

jusqu'à ce qu'il comprenne

qu'il est un monstre incompréhensible »

Pascal, Pensées, 121

Je ne suis pas un humaniste

L'homme est celui qui est capable du Stabat mater de Pergolèse mais aussi des défilés nazis sous l'ordonnance des musiques de Strauss ou Wagner ; de la Jeune fille à la perle de Vermeer mais aussi des guerres où l'on tue, pille, viole, torture ; de la prostitution, de l'esclavage ; de la sublime écriture dilatée de Proust mais aussi des tortures et humiliations de la prison d'Abou Graïm ou d'Auschwitz ; de la géniale invention de la roue mais aussi de l'utilisation de cette même roue pour supplicier ; de Tristan et Yseult mais aussi du sordide qui hante le quotidien de tant de couples ; de la philosophie généreuse d'un Rousseau mais aussi de la Terreur…

L'homme n'est en soi en rien vénérable, il est ce monstre hybride de corps et d'esprit ; de chair, de pulsion et de raison ; toujours entre deux sièges, toujours finalement au service du pire : de la jouissance des instinct.

Tout être vivant cherche la jouissance ; les luttes pour le pouvoir, la gloire, la renommée, la richesse ne sont rien d'autre que la lutte pour la jouissance, sexuelle in fine.

Tout le reste n'est qu'habillage, déguisement, élaborations secondaires, subtiles stratégies et tactiques.Si l'homme a triomphé, si il a imposé sa loi à la terre, aux animaux, à son environnement, au reste du monde vivant et inanimé, ce n'est pas seulement par sa culture et sa brillante raison, c'est aussi par son extraordinaire agressivité, par sa cruauté débridée.

Il n' a pas dominé parce qu'il était le plus raisonnable mais parce qu'il était le plus violent, parce qu'il a mis sa raison au service de sa violence, parce que son intelligence a toujours été davantage au service de sa perversion et de ses crimes que de son élévation. Parce que sa raison a toujours été au service de sa recherche de jouissance.

Ce n'est pas en dieu que l'homme a trouvé la meilleure expression de son image mais en diable.C'est toujours dans la partie droite du Jugement Dernier que le peintre se plaît à développer le plus de plaisir, d'application, d'imagination – et Van der Weyden ne fait pas exception.

Nature contre-nature, hiatus dans le monde vivant, l'homme est la monstruosité accomplie.

Au milieu de ce terrible tableau, j'ai longtemps que les femmes sur terre étaient l'incarnation des anges. Victimes face au bourreau machiste. Celles par qui la rédemption était possible – et les hommes – le genre masculin – des diables.

J'ai longtemps cru aussi que le bonheur était possible en se tenant aux marges du monde, des ambitions, des rivalités, des pouvoirs, des mondanités.

En se tenant dans le secret de l'intime, dans la force de l'amour, dans le sublime de l'art.

Pour l'amour la vie a eu raison de mes illusions, avec ses violences, ses déchirements, ses haines, ses mesquineries. Nous sommes incapables d'aimer et autant d'être aimés. Il faudrait pouvoir ne rien demander, ne rien attendre, ne rien refuser, pouvoir laisser l'autre en-dehors de soi, quand le désir, qui toujours se mêle à l'amour et lui donne son énergie, fait que nous n'aspirons qu'à l'absorber, le détruire, à le perdre et nous perdre , à détruire la discontinuité de deux êtres.

Il faudrait pouvoir aimer sans désirer, être capable de désintéressement.

Or il est ainsi que l'amour n'est absolu que s'il débouche sur la mort (Othello, Roméo et Juliette, Manon Lescault…) parce qu'il n'y a que par la mort que nous pouvons résister à la corruption de l'amour, à sa lente ou brutale dégradation nécessaire inéluctable.

Nous ne sommes rien contre le temps.

Il n'y a pas de rédemption possible

Nous sommes incapables d'absolu (comme nous sommes incapable de paix, de bonheur, d'harmonie) et nous n'aspirons pourtant qu'à cela.

La plus sordide jeune fille, le plus grossier et imbécile jeune homme rêvent aussi du « grand amour », quand même elle serait évidemment incapable d'aimer seulement un chat, de donner avec désintéressement seulement une poussière d'elle-même.

Toujours nous sommes rattrapés par la violence.

Quant à la culture la plus raffinée, quant à l'art, même si art et culture ne se confondent pas, ils n'échappent ni à la violence ni aux bassesses. Le monde de la culture est ni plus ni moins sordide que le reste : même luttes de pouvoir, mêmes délirants orgueils, mêmes forces de l'argent, mêmes servitudes, mêmes exploitations de l'homme par l'hommes ; Michel-Ange, génie sublime sûrement, mais quand même au service de la jouissance de Jules II.

L'art dès lors oscille depuis toujours entre l'imaginaire, le fantasme d'une rédemption (Pergolèse, Vermeer, Chateaubriand) et la sordide et inutile répétition du vulgaire.

Mais aussi à tous moments il est menacé de se dissoudre dans l'académisme, le pompiérisme, la flagornerie, la bouffonnerie, la superficialité, bref la vulgarité.

Même la violence dans l'art (l'Enlèvement des Sabines, les Massacres de Scio, le Radeau de la Méduse…) peut y être rédimée.

L'imaginaire d'une rédemption est au moins celui d'un sens, d'une totalité suffisante, d'une

valeur.Or au biologique, et la vie humaine ne fait pas exception, il n'y a pas de sens, si ce n'est celui de la croissance, parce que le biologique n'est pas le logique.

Pascal a raison : « Quelle vanité que la peinture où on admire des copies dont on n'admire même pas les originaux » mais il ne comprend rien à l'art, les copies valent mieux que les originaux, elles les transcendent.

Nous résigner au non-sens, voilà ce dont nous sommes incapables.

Car la raison a aussi produit en nous cette étrange perversion du sentiment : le narcissisme. Narcisse résume le naufrage de toute l'humanité. Écho est la voie que nous ne pourrons jamais prendre.

Il n'y a pas de progrès il n'y a que de l'extension, de la croissance, terme cher aux économistes et pas seulement aux biologistes.

Nous sommes voués aux « terribles passions humaines » (Van Gogh) et ces passions sont autant destructrices et sordides que grandes, utiles et généreuses.

Les terribles passions humaines

Je photographie les « terribles passions humaines »

je les photographie en moi. Je photographie le sexe des anges.

« Trop intime » me disent mes contradicteurs. C'est comme si ils disaient « Demeurez superficiel ».

Trop intérieur, trop en dedans des choses, de la chair, de la conscience, du désir ; c'est comme si ils disaient « Distrayez-nous de la réalité des choses » ou « Tenez-vous en aux apparences, ne déshabillez pas la réalité ». « Ne la mettez pas à nu, elle nous fait honte à voir ! »

Ils préfèrent les figures abstraites, elles leur sont moins compromettantes.

Ils ne peuvent pas même regarder un sexe en face, ils ne peuvent pas regarder le désir en face tandis qu'ils ne sont que cela, ne parlent que de cela.

Ils veulent demeurer aveugles.

Jean-Claude Bélégou, Le Havre, Octobre 2004.

ENTRETIEN DE JEAN-CLAUDE BÉLÉGOU AVEC DOMINIQUE ROUX AU CHÂTEAU D'EAU TOULOUSE 1er JUILLET 2009 À L'OCCASION DE L'EXPOSITION LA REVANCHE DE LA CHAIR.

DR : Jean-Claude Bélégou, bonjour, Tu reviens au Château d'eau, tu vais exposé en 1999 avec des séries en noir et blanc, c'était un univers pessimiste, et tu nous reviens là avec des images en couleurs plus optimistes, plus joyeuses, comment s'est passé ce passage à la couleur ?

JCB : Plus optimiste je ne pense pas, je pense que c'est le moment du summum du pessimisme, c'est-à-dire que finalement dans un monde où il n'y a plus grand-chose à espérer, on peut finalement ne pas se désespérer, mais rire et chanter ! Disons que c'est le moment du dépassement du nihilisme, c'est-à-dire une fois l'être mort, il reste un certain détachement, une certaine ironie, et un certain bonheur, à la fois très immédiat et sans illusion ; comme j'ai dit que la série Les Paradis Perdus par exemple, une des premières de mes séries en couleurs, ce sont les illusions perdues, et que, d'une certaine façon, un certain repli, le fait que depuis cinq ans, enfin depuis quinze ans, je ne travaille que chez moi sur mon territoire, c'est aussi un repli sur un jardin, sur un lieu, disons-le : un repli intérieur.

DR : Parle-nous justement de ce lieu, tu habites dans le nord de la France, et tu habites un monastère… un presbytère.

JCB : Oui, depuis la série Erres en 1992 le travail fait en Scandinavie, et mis à part Zones en 2002 où ce sont plutôt des paysages de mon enfance, puisque je suis né au havre entre une scierie et un dépôt de chemins de fer - Zones c'est l'univers industriel - je ne sors pas de mes 1727 m2 , mes sept chats, mes onze pièces, et aussi parce que je pense que, contrairement à beaucoup de discours, l'important n'est pas d'explorer superficiellement des choses qu'on ne connaît pas, qui nous sont étrangères, mais des choses que l'on connaît en profondeur. Donc je suis à l'antipode de la photographie de voyage puisque ça reste sur place, comme une espèce de spirale intérieure, ce que j'appelle la clôture, dont je ressens en même temps les dangers, finir dans une espèce d'enfermement solitaire.

DR : Je me permets de revenir sur ton passage à la couleur, c'est vrai que longtemps tu as été soutenu par Jean-Claude Lemagny, Noir Limite que tu as fondé avec Yves Trémorin et Florence Chevallier, et quelque chose qui était important pour toi comme inscription, comme empreinte, et des séries dont je me souviens très bien comme l'amour (Le Corps à Corps), et puis après tu t'es photographié dans Visages, est-ce que ce passage à la couleur, ça a été comme pour beaucoup d'artistes , une sorte de nécessité pour faire rupture avec les années 80-90 ou alors ça va plus loin ?

JCB : D'abord ce n'est pas un passage à la couleur vraiment, ç a été un repassage ! Puisque j'avais commencé à travailler dans les années 70 en couleurs, ce qui pour moi a été décisif, c'est le jet d'encre ; le tirage chimique m'a toujours paru de qualité médiocre et sans grand intérêt et le jet d'encre au contraire a complètement remporté mon adhésion et peut-être l'idée, là on rejoint l'enfermement, le fait que cette technologie on pouvait s'en emparer chez soi, puisque maintenant je fais tous les tirages couleurs chez moi, comme j'ai toujours fait moi-même les tirages noir et blanc, y compris d'un ou deux m2, et pour moi c'est important qu'un artiste, ce ne soit pas seulement quelqu'un qui travaille sur des images à la prise de vues, mais c'est quelqu'un qui assume son œuvre jusqu'au bout, même à la limite jusque dans sa diffusion et donc le fait de travailler chez soi avec un ordinateur, un traceur, ça vraiment été décisif. Après, il y a eu d'autres arrière-plans, c'est que, je crois connaître assez bien l'histoire de la photographie, je l'ai enseignée, je crois l'aimer pour une part assez bien, pour une autre part la détester, détester enfin l'appellation globale LA photographie comme si la photographie c'était vraiment une unité alors que ce sont le plus souvent des choses qui n'ont rien à voir ensemble... Mais c'est vrai que je vais voir plus volontiers des expositions de

peinture que de photographie et que ma logique, même en noir et blanc est celle d'un travail sur les valeurs, les lumières, la matière, et que prolonger le travail en couleurs c'était effectivement un vrai bonheur ; c'est-à-dire que je pense que le changement de tonalité que les gens ont ressenti, qui était déjà un peu présent dans la série De tous les Jours, que les gens ressentaient comme plus apaisée, moins tourmenté que le travail fait sur le Grand Nord, ce changement a été aussi lié au « passage » à la couleur, à un enchantement formel.

DR : Donc tu parlais de pessimisme, un pessimisme enchanté, quand on regarde tes photographies, d'abord la référence à la nature est là, la nature du dix-neuvième siècle aussi avec le Déjeuner sur l'Herbe, on sent quand même une sorte de pessimisme avec les Paradis Perdus, et pourtant le titre que tu as choisi pour cette exposition La Revanche de la Chair… Qu'est-ce que tu as voulu faire passer dans ce titre là ?

JCB : Au départ ce n'est pas un titre, je veux dire c'est le titre que j'ai donné à l'ensemble des séries qui pour moi constituent un cycle, puisqu'il y a des séries à l'intérieur de cycles, et aussi quelques fois des séries à l'intérieur des séries, une suite d'emboîtements… J'ai réalisé les prises de vues des séries montrées ici entre 2000 et 2004… J'ai tout à fait conscience d'être un artiste à part dans la création contemporaine, à part pour le meilleur et pour le pire peut-être, peut-être je me trompe complètement, en tous cas je fais ce que je crois, et c'est vrai que l'image de la chair, du corps vivant, du corps frémissant, du corps qui – Jean-Claude Lemagny répétait souvent cette expression de Nietzsche : « Rien n'est plus profond que la peau » - ce corps qui est aussi un corps pensant, où la pensée est à fleur de peau, j'ai tout à fait conscience qu'elle est complètement décalée et même maintenant qu'elle est complètement à rebours sur le plan moral, politique où les travaux dominants aujourd'hui sont tournés vers la ville, l'urbanisme, le social (enfin, je mettrais beaucoup de guillemets à social parce que pour moi c'est le plus souvent une imposture – le fameux « style documentaire » !) et que travailler sur l'intime, la chair, son propre univers, la subjectivité, c'est quelque chose qui est en marge, et adopter une problématique qui est une problématique du tableau quand il est à la mode de confondre art et communication, créer et communiquer, j'ai tout à fait conscience d'une certaine façon d'être à rebours de certains courants dominants.

DR : C'est vrai qu'on est dans une photographie froide, anorexique, quand on regarde tes modèles, ce sont des plastiques qui correspondent plus à des plastiques passée, la…

JCB : Les modèles je les prends comme ils ont, c'est-à-dire que quelquefois je les choisis, ça m'arrive de demander, mais aussi ça m'est arrivé, j'aime bien ça aussi, qu'il y ait un modèle qui arrive, que je ne connais pas, qui n'est pas, entre guillemets, dans les canons esthétiques de notre époque , et pour moi c'est important aussi, parce que ça fait partie de la vérité que je cherche, de prendre les corps comme ils sont, donc des corps qui ne sont pas les corps dominants des images d'aujourd'hui, enfin j'espère et tant mieux ; mais ce n'est pas du tout une volonté d'un « corps à l'ancienne », c'est une vérité du corps que je veux accepter telle qu'elle est, sans me poser la question « elle est belle ?» ; quand je fais des autoportraits je ne me pose pas la question de savoir si je suis beau ou pas ! Et si recherche de beauté il y a, elle est dans la couleur, elles est dans l'œuvre…

DR : Là nous sommes dans le sous-sol du Château d'Eau dans le petit cercle central, où tu as rassemble une série Artiste et Modèles dans laquelle tu fais référence à la peinture mais aussi à la littérature, où tu te poses la question du rapport de l'artiste à son modèle, et le texte qui m'a justement peut-être le plus marqué, c'est ce texte où tu parles de ce rapport très ambigu entre artiste et modèle, avec des références à Pygmalion mais aussi à la Belle Noiseuse de Rivette d'après ce texte de Balzac qui a été adapté au cinéma, et c'est vrai que ce film parle de cette relation tout à fait ambiguë, à la fois délicieuse, à la fois dangereuse, entre le photographe et son modèle. Tu peux nous en dire quelques mots…

JCB : En fait, au départ, il y a toute une tradition picturale d'autoportraits d'artistes - il se trouve que j'ai commencé un travail systématique d'autoportrait en 1990 Visages – j'ai toujours continué ça ; et l'artiste dans son atelier, l'artiste et son modèle , étaient quelque chose de tout à fait attirant. Le texte dont

tu parles c'est aussi un peu comme ça que je travaille, c'est un peu une réflexion sur une histoire, qui est l'histoire de la façon dont l'art occidental a pu représenter, a pu fabuler également sur cette relation artiste :modèle. Pour moi en même temps c'est une relation décisive, pas d'un point de vue psychologique, mais parce qu'elle est constitutive d'une grande part des œuvres d'art et parce que le modèle, c'est celui qui matérialise l'œuvre, donc ce n'est pas du tout anodin évidemment, puisque ça marche ou ça ne marche pas, ça fonctionne ou pas, et que photographier de la façon dont je photographie, c'est-à-dire dans des images qui sont extrêmement mises en scène, extrêmement fabriquées, peut-être pensées quelquefois, c'est évidemment modeler. Modeler une pose, je ne sais pas… avec une branche d'arbre et un rayon de soleil, objectivement le modèle ; et aussi parce que je me situe complètement à l'opposé de tout un discours néo-structuraliste, néopositiviste sur une prétendue objectivité, donc je me situe délibérément dans une subjectivité totale, et donc m'inscrire moi en tant que sujet face à un autre sujet, le modèle, c'est effectivement quelque chose de fondateur.

DR : Et donc ce que tu représentes, pour prendre tes termes, c'est ce couple à trois qui s'établit entre le photographe ou le peintre, le modèle et l'œuvre. Et là tu dis justement quelle part y a-t-il parce que modèle c'est effectivement ce qu'on essaie d'imiter, mais en même temps ce qu'on manipule.

JCB : Je dis quelquefois aux modèles poser c'est donner son corps à l'art et que mieux vaut le donner à l'art qu'à la science… L'œuvre est le seul enjeu et c'est ce qui peut permettre une certaine liberté de travail à l'intérieur d'une prise de vue parce qu'on sait de part et d'autre que le seul enjeu c'est l'œuvre.

ÉTUDES / HUMANITÉS

Sans doute la vie et l'œuvre sont un cercle de cercles que l'on sillonne et on finit par revenir là où on a commencé. Pour moi ce fut le portrait et il y a sans doute quelque chose dans Humanités qui renoue avec la procession des modèles du mercredi après-midi, dans les studios aux projecteurs équipés de lentilles Fresnel ou plan-convexes, de ma découverte fascinée de la photographie à seize ans, de ces images que j'ai appelées Primitives.

Mais si c'est retour aux origines, ça l'est aussi sans doute à la source de la photographie, aux premiers daguerréotypes, à Nadar, aux quelques nus de Gustave Legray, aux portraits nus de Bellocq…

Peut-être même aux origines du dessin que rapporte Pline l'Ancien, ce contour de l'ombre du visage du guerrier sur le départ que trace son amante sur le mur de la villa pour en retenir l'esquisse. Aux études de dessin. Car c'est bien d'études dont il s'agit, c'est-à-dire d'une expérience sans cesse recommencée et remise sur le tapis.

Et encore s'il s'agit d'un cercle c'est sans doute un retour à cette langueur caverneuse de mes premières photographies, de celles d'Empreintes dans les années 80 par exemple.

Cette teinte mélancolique rompt avec les couleurs vives et ensoleillées, avec cette espèce de jouissance dionysaco-tragique et parfois lyrique des séries couleurs précédentes, celles de mes cycles La revanche de la chair ou de Éloge de l'amour.

Ici la couleur se fait économique, presque monochrome, la lumière sorte de clair-obscur de journées grises et pluvieuses.

Depuis que j'ai abordé la couleur de front, depuis les années 2000, je me suis rapproché plus que jamais de la peinture et j'explore ces limites infimes et tremblantes de la photographie et de la peinture. Après tout préparer une toile, l'encoller, l'enduire, y mettre une première couche d'impression et préparer une plaque photographique procèdent de la même logique et du même métier, et plus que jamais je mesure la réalité de ces premiers photographes, de ces pionniers passés insensiblement dans les années 1840 de l'une à l'autre, d'une toile à une plaque, d'un dessin à une empreinte. De la colle de peau à la gélatine.

La numérisation des films couleurs argentiques, de l'Ektachrome, la découverte du jet d'encre, puis de la prise de vue numérique, ont été ces dernières années un bouleversement qui n'a fait qu'accroître ma passion de la couleur et sans doute du tableau, le travail minutieux de choix d'une palette donnée par un fond, un décor, un morceau de vêtement, une nature morte, etc. Ici lumière du nord, dépouillement, traces et marques du temps, les poses récurrentes et la mise en scène sommaire, les modèles que je ne cherche pas à choisir, que je prends comme elles ou ils viennent, guère trop de sentiment.

Pourquoi cette teinte mélancolique ? Je serais bien en peine de l'expliquer, l'air du temps peut-être, le sentiment d'un parcours accompli de l'image et de la vie sans doute. Une certaine grisaille.

Toujours cette obsessionnelle quête de la vérité des corps et des visages, des peaux, des êtres. Vérité impénétrable et revêche, qui se défile sans cesse comme les modèles se dérobent, et qui pourtant affleure de courts moments privilégiés.

Certes on ne photographie jamais le dedans, l'image est vouée au dehors, à l'apparence. Il faut donc faire parler le dehors c'est-à-dire le corps, le mettre dans un état de précarité, l'exposer. Mettre les modèles à nu c'est aussi les sortir d'eux-mêmes, sitôt nus leur visage se métamorphose, le rempart habituel de l'habit ne les protège plus. Les faire se déshabiller, c'est les faire s'énoncer.

Entrer dans un autre langage. Les amener à se trahir.

Je travaille longuement, dans le silence, juste les mots pour demander une pose, un geste, une action, corriger un mouvement. Je travaille dans le dispositif le plus simple possible, que l'appareillage technique soit le plus absent, le plus discret possible, réduit à son strict minimum : lumière du jour, filtres de voiles aux fenêtres pour la moduler, appareil à la main, optique constante. Rien d'autre.

Une journée entière, deux journées entières pour chacun.

Suivent les longues et patientes journées pour corriger, affiner la palette, imprimer les épreuves, se mettre face à ace avec elles, choisir les quelques images qui resteront.

Les plaquer là contre un mur gris, une chaise, un lit, le parquet et attendre, espérer la splendeur de la chair, que surgisse la Grâce…

Jean-Claude Bélégou février 2012

LES DEUX AMIES - HISTOIRE D'UN PROJET ABANDONNÉ...

Et les prises de vues démarrent... Automne 2008.

La première prise de vues commence, la lumière est terne, ça ne me déplaît pas, la prise de vues est un flux, c'est un champ d'expérimentation, à ce moment-là je ne pense plus trop à tout ce que j'ai prévu avant ça et à tout ce que j'ai regardé, je me laisse emporté par ce qui advient.

Il y a eu un test de prises de vues avec le nouveau modèle L. (Celui de droite sur la photo) avant ça et j'ai donc déjà une idée de ce que son corps peut donner photographié par moi.

Ça ne se passe pas trop mal mais la lumière décline vite, je suis en numérique et le bruit arrive avec le déclin de la lumière, il n'y a rien à tirer de la fin de la prise de vues.

Ceci dit entre les deux modèles nous sommes loin de la fusion, et loin de la distance aussi.

J'ai le sentiment de ne pas encore avoir trouvé la bonne distance et la bonne fragmentation entre les deux.

Mais avec encore quelques prises de vues, c'est un début plutôt prometteur, il y a un bon espoir pour la suite...

Secondes prises de vues mêmes modèles hiver 2008/2009.

Seconde journée de prise de vue un mois plus tard, c'est l'hiver il fait très froid dans la maison pour des nus, enfin tant pis cette maison est inchauffable, cependant le ciel est dégagé.

Mais l'heure du rendez-vous pour la prise de vue est déjà passé, et L. n'arrive pas. Je la réveille au téléphone, très en retard, elle arrive encore endormie, et n'émergera pas avant la fin de la prise de vues, après avoir soigneusement englouti la seule boîte de chocolats de Noël, des chocolats blancs ...

Elle déjeune, elle mange, elle cause, la lumière tourne, et il y a déjà un rayon de soleil depuis un bon moment et nous n'avons toujours pas commencé, intérieurement ça me rend malade. Cette lumière est précieuse et on ne fait pas de la photographie autrement qu'avec de la lumière, il n'y a que l'hiver qu'elle entre aussi loin dans les pièces. Cette lumière-là nous ne la retrouverons pas au mieux avant un an.

Enfin nous y sommes, un moment de Grâce, les deux modèles se laissent envelopper par la lumière, c'est très sensuel, et elles s'abandonnent l'une à l'autre, là il se passe quelque chose, mais ça ne dure jamais longtemps en hiver en Normandie les rayons de soleil, et nous avons commencé trop tard et le soleil tourne, tourne...

Retour de la grisaille, la lumière décline rapidement mais il y a encore quelques images à contre-jour sur la fin sur le ciment brut.

Elles ont encore bien des réserves à se toucher, s'étreindre.

Mais est-ce une étreinte que je cherche?

Décidément le miracle du Déjeuner sur l'Herbe ne se reproduit pas sans que je sache comprendre pourquoi, était-ce de travailler en extérieur? Etait ce le soleil? L'été? La nudité au contact de l'herbe, de l'eau, du vent, des peaux qui se frôlaient et s'effleuraient? Etait-ce que les modèles avaient alors le sentiment, qu'elles exprimaient souvent en partant le soir, d'une journée de vacances? Des corps qui bougeaient ou qui s'en sommeillaient, je guidais à peine les poses.

Tout était alors fluide, nous enchaînions les poses sans difficulté, je laissais venir les corps et il y avait, de part et d'autre, une joie sereine tranquille et efficace. Un bonheur, quelque chose qui devait ressembler à du bonheur, alors que j'étais alors dans un des épisodes les plus dépressifs de ma vie.

Et même si toute cette mémoire que j'en ai n'est peut-être que fiction de ma mémoire, c'est ce qu'il en reste sur les images.

Là il y a un moment, ce moment ensoleillé, où tout ceci aurait pu venir, n'était pas loin d'advenir, de se libérer, se laisser aller à l'image et au plaisir de poser.

La prise de vues pour le modèle doit être un moment d'oubli, à la fois être soi, au plus profond de soi et dans le même temps à fleur de peau, et s'oublier.

Une prise de vues est toujours prise de vie, se donner c'est s'abandonner à l'image, seule fin et seule justification de toute cette mise en oeuvre, de toute cette débauche de travail, d'efforts, de pensée, de désir et d'inquiétude de ma part, de technique, de savoirs.

Mais à l'issue de cette prise-là, L. ne reviendra pas et sans doute sa décision de ne plus s'investir dans le projet, son désengagement, est déjà là en elle au cours de cette journée.

Mais je n'ai encore jamais abandonnée une série de cette façon, pour ce qu'elle se heurte à des obstacles pratiques.

Il faudra donc de nouveau aller à la pêche au modèle et attendre que le moment opportun de nouveau se présente.

Attendre, qu'il est long d'attendre lorsque l'esprit est occupé d'un projet qu'il ne cesse de retourner dans tous les sens pour tenter de lui trouver une voie, une issue et qu'il y a déjà consacré tant d'énergie.

Troisième prise de vues l'une des modèles change, nous sommes en février 2010.

Changement du modèle, N. succède à L. Impossible de travailler avec un modèle qui arrive quand la lumière s'en va, et puis c'est stressant, et il n'y a plus de chocolats.

Les qualités physiques d'un modèle sont une chose, ses qualités dans le travail sont non moins

indispensables. De toutes façons elle ne veut déjà plus poser.

Le nouveau modèle N. arrive avec une journée de retard, encore plus endormie et malade que la précédente.

Premier après-midi, je fais rapidement un test, je regarde sur écran, ce n'est pas très bon, elle est trop théâtrale, et la photographie ce n'est pas du théâtre, on est dans la proximité, l'appareil frôle souvent les corps, pas dans la distance de la scène. Il s'agit d'être et non de jouer.

Cependant je me raisonne, me dis que tout ça doit pouvoir évoluer et s'améliorer, et qu'on doit pouvoir faire quelque chose.

Le lendemain, nous commençons donc avec elles deux.

De nouveau ce matin-là une belle lumière entre dans la maison. Quelle chance j'ai décidément! Mais ces changements de lumières permanent ne sont pas favorables à l'unité de la série.

Il fait froid, très froid, elle grelotte littéralement, il faut dire qu'il est tombé de la neige et qu'il fait effectivement sacrément froid, ça ne favorise pas la détente..

Mais sitôt le soleil parti, à cause de la neige au-dehors, la lumière dans les pièces est blafarde. Je ne sais pas si c'est pour ça que je pars dans une toute autre direction, ou parce que cette fois j'avais décidé de jouer la carte de la distance entre les deux corps plutôt que de l'étreinte, et de l'étendue dans l'espace plutôt que du plan serré?

Pour les prises de vues, j'ai repeint la pièce, d'orange je l'ai fait devenir grise.

Et une autre pièce café au lait. Couleurs plus neutres qu'auparavant. Ça m'a pris quinze jours.

Et cette fois aussi je joue les accessoires, fragments de dessous, couleurs vives, l'opposition du rouge et du vert - Ah les «terribles passions humaines» !

Du coup ça ressemble plus à des scènes d'intérieurs de bordels du dix-neuvième siècle dessinés ou peints par Degas ou Toulouse-Lautrec qu'à Courbet ou aux véristes allemands.

Nous devons à l'origine faire quatre-cinq jours de prises de vues.

Troisième prise de vues, le lendemain matin, changement de pièce, grisaille, lumière plate, même à contre-jour il n'y a ni ombre ni haute-lumière.

Mais je ne vois vraiment plus ce que je peux faire, à la moitié de la matinée je ne parviens même plus à cadrer. Je suis dans le banal-plat. Ca frôle le désastre, tout est plat.

Au vu des résultats de ce troisième jour, je décide alors d'arrêter la prise de vues avec N. que je ne sens pas très bien et qui pose au mauvais sens du terme.

La décision n'est ni très facile pour moi ni pour les deux modèles, N. en restera fâchée.

Et le projet en plan, je commence à me décourager.

Quatrième prise de vues l'une des modèles change encore juin 2010.

Pourtant j'essaie encore.

Troisième modèle A. remplace N., là aussi j'ai fait un test de prises de vues avec ce nouveau modèle quelques jours auparavant qui s'est plutôt bien passé.

Elle a un corps, elle n'est pas pudique, et elle est ponctuelle, mais ce n'est pas quelqu'un qui s'abandonne à la prise de vues, qui s'y perd comme dans une vague, et c'est un peu rigide dans les poses et les visages.

S. et A. se connaissent un peu mais - gêne? Cette rigidité gagne rapidement les deux corps. Et bien qu'il fasse infiniment plus chaud, c'est encore plus glacial que la seconde.

Bien que je sois toujours très directif sur les poses, je ne donne jamais d'indications sur les expressions, ça vient ou ça ne vient pas, et là les expressions ne viennent pas. Et malgré mes indications tout résiste.

J'essaie cette fois de ne pas trop donner dans la mise en scène, de demeurer plus économe, mais j'ai vite le sentiment de tourner en rond, une tentative en extérieur, dans le verger du Déjeuner sur l'Herbe, est absolument catastrophique.

Je reviens aux intérieurs en contre-jour le lit sous une fenêtre.

Jeté gris, c'est assez monochrome, nues, aucune ponctuation de vêtements, trop de couleurs nuit à la couleur.

Mais de ces deux corps jetés ainsi sur le lit j'ai vite fait le tour et c'est comme si ils étaient de marbre et non de chair.

De nouveau je ne parviens plus à cadrer, une ultime tentative avec des draps s'avèrent catastrophique.

D'ailleurs, le premier modèle S. qui n'a pas changé depuis la première prise de vues commence aussi à se lasser d'avoir à changer constamment de partenaire, une série qui piétine ainsi est assez décourageante, et elle jette l'éponge aussi après cet ultime tentative. Et puis je ne suis pas sûr qu'elle soit très à l'aise dans cette série.

Moi de même, la dynamique du projet finit brisée par cette succession d'obstacles et d'approximations factuelles, et si ça me semble toujours avoir été une excellente idée en soi, je ne suis plus sûr du tout que ça puisse fonctionner ni d'avoir encore envie de m'y atteler, je ne trouve plus grand sens à tout cela.

Je ne suis plus sûr que le format - 24 x 36 auquel je suis passé en passant de l'argentique au numérique - soit le bon format et peut-être le carré aurait mieux ceint les deux corps.

Ca ne communique pas, ne circule pas, la mayonnaise ne prend pas, et je ne renouvelle pas cette première journée de prises de vues.

Voilà presque deux ans que la série est commencée, il y a eu à peine cinq jours de prises de vues, ce qui est bien trop peu en deux ans, à chaque prise de vues j'ai eu le sentiment non d'aller plus loin et de faire mieux, non pas de poursuivre une piste qui passées les premières esquisses, était une piste fertile, mais de battre chaque fois un peu plus en retraite et de m'enliser.

S. me dit qu'il faudrait que je trouve deux filles très intimes l'une l'autre pour reprendre la série.

Alors j'abandonne la série...

Juillet 2013 pour l'exposition à l'Immix Galerie, paris.

Table des matières

EMPREINTES/TRACES. ---------- 5

PHOTOGRAPHIE, REIFICATION DES RAPPORTS SOCIAUX ET IDEOLOGIE. - 19

Le mode de l'instantané. 19

La résistance du matériau. 20

L'empreinte du réel. 21

L'impression d'actualité. 21

Le fétichisme de l'appareil et de la machine. 22

Fonction sociale de la photographie comme relève à la fonction de solennisation. 23

La pratique commune critère de toute chose. 24

Le temps de la transgression. 24

Matière, hasard et contingence. 26

L'immaculée conception. 27

Réification et apparence réifiée des rapports sociaux. 27

LIEUX ---------- 30

AUTO ENTRETIEN. ---------- 32

VIFS? ---------- 38

PREMIERES NOTES POUR UN MANIFESTE. ---------- 41

LA MADELEINE DES QUAIS. ---------- 42

VISIONS. ---------- 45

PHOTOGRAPHIE, IMAGE ET METAPHYSIQUE. ---------- 47

LA PHOTOGRAPHIE AU MUSEE. ---------- 55

QU'UN SANG IMPUR ABREUVE NOS SILLONS. ---------- 57

LE RETOUR DU CORPS ---------- 58

DE CETTE FEMME. ---------- 72

LA FRAGILITE DE LA PLAQUE ET LA FORCE DE LA PIERRE. ---------- 74

NOTES POUR UN MANIFESTE. ---------- 76

MANIFESTE NOIR LIMITE. ---------- 77

POUR UN TRAVAIL VIDEO. ---------- 78

la primauté de la photographie... 78

nature de l'image vidéo... 78

sur quoi porte le travail vidéo... 78

Des modes de production... 79

Des modes de diffusion... 79

Comment «filmer» la photographie? 80

le luxe : le temps, le noir et blanc. 81

pourquoi faire riche quand on peut faire pauvre? 81

une minute c'est extrêmement court. 81

Non des assistants réalisateurs mais des (ou un/une) réalisateurs assistants. 81

L'immense tentation. 82

MOTEUR CALE. ---------- 83

MANIFESTE NOIR LIMITE DIT DE RIVA-BELLA. ---------- 85

CORPS INTIME, CORPS SACRE. ---------- 88

Les voiles. 88

L'eau. 90

Le corps à corps. 92

La terre. 95

Les vierges. 97

CONFERENCE NOIR LIMITE. ---------- 98

Du noir, de la noirceur. 98

La renaissance de la tragédie. 99

L'interdit. 100

Ce que c'est qu'être. 101

Construire un territoire. 101

PORTRAIT DE L'AMANTE. ---------- 103

CATHERINE, L'AURA. L'INTIME. LA BLESSURE. ---------- 107

VISAGES. ---------- 109

COMMUNIQUE DE PRESSE DE DISSOLUTION NOIR LIMITE.----------112
OBJETS DU VOYAGE.----------115
LE MONDE EST UNE RUINE.----------116
Objets. 116
Regard. 116
Intériorité. 117
Paysage. 117
Vanités. 117
Epilogue. 118
DE DERISOIRES FETICHES. ----------119
ERRES.----------121
NOIR LIMITE. ----------132
LE CORPS ET LA PHOTOGRAPHIE.----------133
Considérations préliminaires. 133
Une nuit claustrophobe, extrait d'*Ibidem.* *133*
PHOTOGRAPHIE JE VOUS HAIS! ----------139
La photographie n'est pas un art, la peinture non plus. 139
L'art au delà des fonctions pragmatiques. 141
L'art contre la culture. 142
Art et académisme. 143
EXISTENCES.----------145
Le territoire. 145
Le corps. 149
La mer. 153
DE TOUS LES JOURS----------155
La bibliothèque. 155
Le bureau. 156
Le corridor. 157
La chambre noire. 157
La chambre nord. 158
L'escalier. 158
La salle à manger. 159
La cuisine. 161
Le salon. 162
La chambre. 163
La salle de bain. 163
La lingerie. 163
La cave. 163
Le jardin. 164
Le verger. 165
Le pré. 166
La Mer. 166
L'ABIME DES IMAGES, L'ABIME DES IDEOLOGIES. ----------168
Gélatine et tripotage. 169
L'antique maculé. 170
Le théâtre de la mort. 171
Libertinages. 173
Manipulations génétiques. 174
UNE ALLEGORIE DE LA DIALECTIQUE----------176
Définition. 176
Interprétation. 176
Allégorie. 176
QUESTIONS/REPONSES AUTOUR DE LA SERIE DE TOUS LES JOURS----------178

L'EVIDENCE DU CORPS----------182
La fascination du corps 182
La mise à nu 182
la pudeur et l'impudeur, l'indécence. 184
la sensualité. 184
La sexualité. 184
La distinction des genres. 185
Approche formelle du corps. 185
La fragmentation du corps. 186
l'obscène 186
Les couleurs. 186
bonheurs du corps. 187
le modèle. 187
le beau. 187
REPONSES AU QUESTIONNAIRE AS'ART----------188
MA VIE ET LA PHOTOGRAPHIE----------190
VISAGES & LES AMANTS 192
EXISTENCES 194
ERRES 195
DE TOUS LES JOURS 197
ZONES ----------201
ARTISTE ET MODELE(S). ----------203
Le modèle imité ou le modèle recréé. 203
Le modèle Muse ou Égérie 203
Une relation à trois. 203
Pygmalion 205
L'interdit du modèle? 205
La transgression de l'interdit : modèle ou maîtresse ? 205
De la peinture à la photographie : de l'imitation à l'empreinte : le corps à corps. 206
Du jeu sans enjeu autre que l'œuvre 206
LE SEXE DES ANGES ----------207
ENTRETIEN DE JEAN-CLAUDE BÉLÉGOU AVEC DOMINIQUE ROUX AU CHÂTEAU D'EAU TOULOUSE 1E JUILLET 2009 À L'OCCASION DE L'EXPOSITION LA REVANCHE DE LA CHAIR.----------211
ÉTUDES / HUMANITÉS----------215
LES DEUX AMIES - HISTOIRE D'UN PROJET ABANDONNÉ...----------217
Et les prises de vues démarrent... Automne 2008. 217
Secondes prises de vues mêmes modèles hiver 2008/2009. 217
Troisième prise de vues l'une des modèles change, nous sommes en février 2010. 219
Quatrième prise de vues l'une des modèles change encore juin 2010. 221

www.belegou.org